This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

HARVARD UNIVERSITY

LIBRARY

OF THE

FOGG ART MUSEUM

DÉPOSÉ CONFORMÉMENT A LA LOI.

CATALOGUE DESCRIPTIF ET HISTORIQUE

DU

MUSÉE ROYAL DE BELGIQUE

(BRUXELLES)

PRÉCÉDÉ D'UNE NOTICE HISTORIQUE

SUR SA FORMATION ET SUR SES ACCROISSEMENTS.

PAR

ÉDOUARD FÉTIS,

Membre de la Commission administrative du Musée.

BRUXELLES,

TYPOGRAPHIE DE Ve J. VAN BUGGENHOUDT,

Rue de l'Orangerie, 22.

1864

HARVARD UNIVERSITY

g-2. Mn' 32
P.S Sachs.

46
B91 b
1864

INTRODUCTION

Il n'y a pas longtemps qu'on s'est avisé de faire de bons catalogues pour les collections publiques de tableaux et d'objets d'art. Naguère encore ceux de tous les musées de l'Europe étaient à peu près à la même hauteur. Leur moindre défaut était d'être incomplets, de ne fournir aux visiteurs qu'une faible partie des renseignements qu'ils eussent été désireux d'y trouver. Ce qui était plus grave, c'est que les erreurs de tout genre n'y étaient pas épargnées : erreurs dans les attributions, erreurs de faits et de dates dans la biographie des artistes. On les prenait pour s'instruire, et, après les avoir consultés, on était dans une position pire qu'avant, car il vaut mieux être complètement ignorant, que de savoir ce qui n'est pas la vérité.

On a compris qu'il y avait de ce côté une réforme utile à opérer : depuis une dizaine d'années, il a été introduit de grandes améliorations dans les catalogues de plusieurs galeries. Des efforts ont été faits pour mettre celui du Musée de Bruxelles au niveau des nouvelles et justes exigences des amateurs de peinture. Puisse-t-on avoir réussi. Il est bon d'expliquer les motifs qui ont fait adopter le plan d'après lequel ce catalogue a été rédigé.

Précédemment, les tableaux des maîtres primitifs étaient placés à la suite des productions des écoles modernes. On a cru devoir renverser ce mode d'arrangement et commencer par les œuvres des vieux peintres, afin que la collection présentât l'ensemble d'un classement chronologique, le seul qui satisfasse la raison.

Il restait à déterminer où prendrait fin la série des tableaux anciens et où commencerait celle des tableaux modernes. La ligne de démarcation ne peut pas se tracer d'une manière absolue et uniforme, à date fixe pour toutes les écoles. En Italie, par exemple, la peinture se dépouille, dès le XV^e^ siècle, des dernières traces du style des maîtres primitifs, tandis qu'en Belgique et en Allemagne la transformation ne s'opère que vers le milieu du XVI^e^ siècle. Ce n'est donc point par des considérations d'époque, mais par des considérations de style qu'on s'est laissé guider pour tracer la ligne de démarcation dont nous par-

lions plus haut. En ce qui concerne l'école flamande, nous fermons le cycle de l'époque dite ancienne avec Van Orley. Nous commençons le cycle moderne avec Frans Floris et Michel Coxcie. C'est alors que les traditions naïves sont abandonnées : le peintre ne donne plus aux personnages des compositions religieuses les ajustements de son temps ; le costume auquel on attribue la qualification d'historique apparaît ; les draperies prennent la place des pourpoints ; les compositions se dramatisent ; on cherche la variété de l'expression ; l'élément humain se mêle à l'élément religieux.

Les tableaux de la première division (anciens maîtres) sont classés ainsi : d'abord ceux dont les auteurs sont connus ; ensuite ceux que l'absence d'une signature ou d'un signe quelconque pouvant donner lieu à une attribution certaine, a fait classer parmi les anonymes. Ces derniers sont nombreux dans notre Musée. Il n'eût tenu qu'à nous d'en réduire le chiffre. Rien n'est plus facile que d'inventer des attributions, rien n'est plus facile que d'illustrer de grands noms le catalogue d'une collection de tableaux. On n'en a que trop souvent usé de la sorte. Des hommes, très-savants d'ailleurs, égarés par la manie des attributions, ont inscrit, sans motif plausible, tel tableau d'une origine inconnue sous le nom d'un peintre qui n'avait jamais songé à l'exécuter, s'exposant, comme cela est arrivé, à ce que la découverte d'un

manière individuelle qu'ils ont prise postérieurement, et qui fait reconnaître leurs œuvres sans qu'il soit besoin de signatures ou de certificats d'origine, si l'on peut s'exprimer ainsi. Les peintres des XIV^e^ et XV^e^ siècles n'étaient pas astreints, comme ceux de l'école byzantine, à calquer des modèles donnés; mais ils s'écartaient peu de certaines traditions. Il y avait des types arrêtés pour la plupart des figures évangéliques; il y avait une manière de les mettre en action dans tel ou tel épisode de la Passion; il y avait aussi des modèles convenus pour les ajustements. On retrouve dans une foule de tableaux d'artistes différents les mêmes étoffes, reproduisant dans leur tissus des dessins identiques, les mêmes vêtements ornés des mêmes broderies, garnis des mêmes fourrures. Nous citons, dans les notes du catalogue, plusieurs exemplaires doubles de nos tableaux qui se trouvent dans d'autres collections. Le peintre n'était pas, dans ce temps-là, préoccupé de l'idée de déployer son talent. S'il avait à faire pour telle communauté religieuse ou pour telle église une Adoration des Mages, une Résurrection de Lazare, un Crucifiement, une Mise au tombeau, etc., il ne songeait qu'à représenter la scène évangélique sous sa forme habituelle, sous sa forme en quelque sorte consacrée. Il n'avait pas à faire son œuvre à lui. Plus sa composition ressemblait à celles qu'on était accoutumé à voir, plus il avait satisfait au vœu de ses commettants. Des innovations semblables à

celles qu'on a tentées, depuis lors, pour renouveler des sujets mille fois traités, eussent été fort mal venues. On ne se souciait pas que l'artiste eût fait preuve d'inspiration, de sentiment. On voulait avoir une Nativité, un Calvaire, etc., rien de plus. Toutes les Annonciations sont copiées l'une sur l'autre; l'attitude de la Vierge, le mouvement de l'Ange, les accessoires, tout est semblable. De là vient que les tableaux des peintres antérieurs au XVI^e^ siècle se ressemblent tant et rendent si difficiles les attributions, qui, en l'absence de documents authentiques, ne peuvent s'appuyer que sur de certaines particularités de style. On n'a malheureusement commencé à étudier notre école primitive, que lorsqu'on n'avait plus les éléments ou du moins les preuves à l'appui de cette étude, c'est-à-dire depuis la dispersion des tableaux possédés jadis par les communautés religieuses et par les églises, dans les archives desquelles on eût trouvé les moyens de constater les origines d'œuvres qui eussent servi de types, de moyens de comparaison.

On veut que tout tableau ancien soit des Van Eyck, de Memling, de Vander Weyden, de Vander Goes, de Schoreel. Il y a une dizaine de noms dont on ne sort pas et auxquels on prétend, à toute force, rapporter les tableaux des XIV^e^ et XV^e^ siècles. En deux cents ans la Belgique n'aurait pas produit une douzaine de peintres. Il y a d'excellents artistes dont les noms sont restés inconnus et qu'on

finira par découvrir, en fouillant les archives. M. A. Wauters n'a-t-il pas tiré dernièrement de l'oubli Jean Bellegambe, l'auteur du célèbre tableau de l'abbaye d'Anchin, longtemps attribué à Memling? Et ne voit-on pas déjà baptiser du nom de Bellegambe maint tryptique sans père connu? Nous admettons en principe qu'il y a des tableaux anonymes et nous les avons laissés franchement comme tels, toutes les fois que nous n'avons pas été fondé à établir des attributions certaines. Nous nous proposons de continuer les recherches par lesquelles un état civil pourra être donné à ces enfants trouvés de la peinture. D'autres feront, sans doute, des recherches semblables, et le catalogue restant constamment ouvert aux améliorations, toute découverte dûment prouvée, relativement à l'origine des tableaux, sera consignée dans l'édition suivante.

Non seulement il faut se défier des attributions arbitraires; mais encore il n'est pas toujours facile de préciser l'époque de l'exécution d'un tableau des anciennes écoles. Les costumes, les détails des monuments d'architecture fournissent, à cet égard, des indications dont on doit tenir compte, mais auxquelles il serait imprudent d'accorder une confiance illimitée. On affirmera, sans crainte d'erreur, que tel tableau où se trouvent des détails d'ornementation dans le goût de la renaissance n'est pas antérieur au XVI^e^ siècle; mais il n'y a pas autant de sécurité à reporter au XV^e^ siècle un

tableau où l'on remarquerait des édifices appartenant au style ogival. Il y a des peintres qui n'adoptent pas les nouveautés, qui persistent à continuer la tradition. Un siècle après Giotto, il restait des artistes qui faisaient encore de la peinture byzantine, en Italie même. Reconnaître qu'une œuvre d'art n'est pas antérieure à telle époque est facile; affirmer qu'elle n'est point postérieure est chose plus délicate. De certains caractères généraux de style indiquent approximativement l'âge d'une peinture; mais on hésitera souvent à préciser une date, si l'on tient à ne rien avancer que d'exact. Voilà ce qui nous a décidé à ne pas adopter la classification par siècles. Tout ce qu'on peut faire, pour ne pas trop s'avancer dans le domaine des hypothèses, c'est de dire que tel tableau a les caractères de l'art de telle époque. Du reste, la période à laquelle se rapportent les tableaux anciens de l'école flamande n'est pas de longue durée. Elle s'étend de la fin du XIV^e^ siècle au milieu du XVI^e^, c'est-à-dire qu'elle embrasse un espace de cent cinquante ans.

Nous avons cru devoir indiquer en note sous quelles désignations beaucoup de tableaux anciens figuraient jadis dans les catalogues, parce que ces désignations ayant changé, on aurait difficilement retrouvé ces tableaux dans la nouvelle édition, en les cherchant sous leurs titres d'autrefois. Un grand nombre de sujets avaient été mal compris et mal indiqués. Les peintres du moyen-âge s'inspi-

raient de la légende et des Évangiles apocryphes, au moins autant que de l'ancien et du nouveau Testament. Leurs compositions mystiques ne peuvent être expliquées qu'en remontant à ces deux sources, depuis lors abandonnées par les artistes, et en recourant à l'iconographie chrétienne dont on ne s'occupait guère à l'époque où fut rédigé l'ancien catalogue, reproduit dans des tirages successifs. Nous avons analysé minutieusement ces compositions dont le sens est aujourd'hui obscur pour la plupart des visiteurs du Musée. Pour attacher quelque intérêt à l'examen d'un tableau, il faut comprendre ce qui s'y trouve représenté ; or, parmi ceux dont nous parlons ici, beaucoup sont absolument inintelligibles pour quiconque n'a point pénétré dans l'ordre d'idées et de faits où les peintres ont puisé leurs inspirations.

Les armoiries placées non-seulement sur les portraits, mais encore sur les volets des triptyques où les donateurs se sont fait représenter avec leurs familles, nous ont permis de remonter à l'origine d'un certain nombre de tableaux. Des indications précieuses pour établir cette origine nous ont également été fournies par l'ancien inventaire qui n'avait jamais été consulté, et sur lequel nous donnons des détails dans la Notice historique. Nous avons pu retrouver, par les mêmes moyens, les noms des personnages représentés comme donateurs des tableaux, et dont quelques-uns sont des personnages historiques.

Dans la division des tableaux modernes, laquelle s'ouvre, pour les maîtres italiens, vers 1500, et un demi-siècle plus tard pour les peintres flamands, nous avons supprimé les subdivisions d'écoles, attendu que cet arrangement convient seulement aux collections qui ont des séries à peu près complètes; ce n'est pas le cas pour le Musée de Bruxelles. Nous avons eu soin d'indiquer, après chaque nom de peintre, à quelle école il appartient. Cela suffit pour l'instruction des personnes auxquelles la connaissance des styles n'est pas familière. Un des inconvénients de la classification par écoles, est de rendre indispensable l'addition d'un registre alphabétique qui multiplie les renvois et complique les recherches. Nous croyons avoir bien fait de l'éviter.

Dans quelques catalogues de musées, on se borne à indiquer les dates de naissance et de décès des artistes ; d'autres donnent des biographies étendues. Nous avons pris un terme moyen entre ces deux systèmes. D'une part, il y a des personnes qui, n'ayant que de vagues notions de l'histoire de la peinture, sont bien aises de trouver dans le catalogue quelques indications sur l'artiste dont l'œuvre est sous leurs yeux. D'une autre part, ce n'est pas dans les catalogues qu'on va chercher des biographies détaillées, de savantes dissertations sur la vie et sur les travaux des peintres. Les notices que nous donnons sont très-courtes et faites seulement pour les ignorants, car il faut

songer à cette catégorie de visiteurs des musées, et c'est sans nulle intention désobligeante que nous les qualifions ainsi. Nous faisons grand cas des ignorants dans les arts, c'est-à-dire de ceux qui, étrangers aux subtilités archéologiques, prennent les choses pour ce qu'elles sont, jugent de sentiment et admirent ce qui est beau, sans épuiser toute leur attention sur des questions de dates. L'art serait bien peu de chose, s'il devait rester un arcane entre les érudits. Nous nous sommes attachés à ne relater, dans ces notices succinctes, que des faits exacts ou du moins conformes aux dernières indications acquises; mais nous avons évité toute prétention scientifique, croyant que la place des discussions sur les points controversés en matière d'histoire de la peinture, est ailleurs que dans un catalogue. Nous n'avons abordé ces discussions que lorsqu'elles surgissaient naturellement, à l'occasion de l'œuvre même possédée par le musée.

Nous nous sommes fait un devoir de profiter de toutes les nouvelles découvertes qu'a mises au jour, dans ces derniers temps, le dépouillement des archives. Des hommes érudits et laborieux ont puisé à cette source féconde et trop longtemps négligée, des indications certaines sur une foule de particularités de l'histoire des artistes restées ignorées jusqu'ici ou présentées par la tradition sous un faux jour. Grâce aux renseignements tirés des documents anciens : comptes, actes civils, registres de corpora-

tions, etc., bien des faits nouveaux ont apparu, bien des erreurs ont été rectifiées. Les amis des arts doivent beaucoup de reconnaissance aux patients et judicieux explorateurs des dépôts d'archives. Cependant, il faut reconnaître qu'on cède parfois un peu trop facilement au désir de refaire l'histoire des arts et celle des artistes. D'un excès, on est tombé dans un autre. La tradition, en laquelle on avait jadis une foi aveugle, est devenue l'objet d'un souverain et systématique mépris. Longtemps on avait accepté sans examen tout ce que nous avaient transmis les anciens auteurs; on ne croit plus à rien. Un scepticisme absolu a remplacé une confiance trop naïve. L'un n'est pas plus sage que l'autre. Parce qu'on a fait des découvertes heureuses, on veut bouleverser de fond en comble les annales de la peinture. Tout sera changé, les faits, les dates et jusqu'aux noms des artistes qu'on s'estime heureux de pouvoir débaptiser. Des nouvelles données pour l'histoire des peintres, nous avons accueilli avec empressement celles qui s'appuyaient sur des témoignages authentiques. Quant à celles qui ne nous semblaient pas suffisamment justifiées, nous nous sommes borné à les mentionner à titre de renseignement, sans nous hâter de conclure prématurément entre l'ancienne tradition et la conjecture moderne. Pour les particularités importantes nouvellement introduites dans la biographie d'un artiste, nous citons la personne à laquelle on est redevable de leur découverte. Lors-

qu'il ne s'agit que de simples rectifications de dates, nous empruntons les renseignements publiés, comme nous livrons ceux que nos propres recherches nous ont mis à même de donner.

Il est deux objets auxquels nous avons donné plus d'importance qu'ils n'en ont généralement dans les catalogues; ce sont : la description et l'histoire du tableau.

La description, nous l'avons faite minutieuse lorsqu'il s'agit d'œuvres de maîtres qui peuvent avoir des répétitions dans d'autres collections. Nous avons indiqué, parfois, le nombre des personnages, leurs positions et jusqu'à la couleur de leurs ajustements, afin qu'on juge, à distance, du plus ou moins d'analogie qu'offre notre tableau avec tel autre du même maître reproduisant un sujet semblable. Le catalogue d'une collection publique n'est pas seulement destiné à servir de guide aux visiteurs; il doit aussi pouvoir être consulté comme document relatif aux œuvres des maîtres. Nous avons trop souvent regretté nous-même de ne trouver dans les catalogues, tels qu'on les faisait jadis, que des indications sommaires et insuffisantes au point de vue de l'objet de nos recherches, pour ne pas nous attacher à éviter les mêmes déceptions aux autres. Assurément, si l'on ne devait songer qu'aux personnes qui ont sous les yeux le tableau en même temps que la notice, il serait puéril de leur dire ce qu'elles voient parfai-

tement; mais il y a un double but à atteindre : il faut penser aux absents.

L'histoire des tableaux doit être, également, aussi complète que possible. Les particularités relatives à leur première origine, les souvenirs de la carrière de l'artiste qu'ils peuvent évoquer, leurs vicissitudes, leur dernière provenance, enfin, ont été consignés dans les notes du catalogue. On a fait connaître les prix auxquels ils ont été acquis. La comparaison de ces prix fournit des éléments qui ne sont pas à dédaigner pour l'histoire des variations du goût. Leurs différences s'expliquent encore par les fluctuations que les événements politiques et la situation financière impriment à la valeur de l'argent. Ainsi, dans les années qui ont suivi la révolution française, le nombre considérable de tableaux mis en circulation par la suppression des corporations et par la dispersion d'une foule de collections particulières, et la rareté du numéraire, furent cause qu'une œuvre de maître se payait alors dix fois moins qu'aujourd'hui.

Nous nous sommes abstenu de toute espèce de jugement sur les tableaux. Il n'appartient pas au rédacteur d'un catalogue de vouloir imposer ses opinions au spectateur. Les appréciations de celui-ci doivent être absolument libres.

Les attributions ont considérablement varié dans les anciennes éditions de la notice du Musée de Bruxelles. Tel tableau a été inscrit successivement

sous les noms de cinq ou six peintres différents. Nous avons cru qu'il serait utile de mentionner ces changements et d'établir une sorte de concordance des catalogues. Si quelque édition antérieure tombait sous les yeux d'un amateur qui s'étonnât d'y voir figurer le nom d'un maître absent du catalogue actuel, il faut qu'il apprenne le motif de la disparition de ce nom, sans quoi il supposerait que le tableau dont il s'agit a été compris dans une des ventes malencontreuses dont il est fait mention dans la Notice historique. L'identité du sujet ne suffirait pas toujours pour faire constater le changement d'attribution, car il y a des sujets qui ont été traités des milliers de fois. Du temps où le Musée était un établissement communal, il s'est trouvé, à diverses reprises, placé sous la direction de personnes étrangères aux beaux-arts. C'est alors qu'ont été introduits dans le catalogue la plupart des changements arbitraires que nous avons à signaler.

Nous avons donné une grande étendue à la notice historique du musée. C'est une partie qui a été trop négligée dans les catalogues de galeries publiques. On aime à savoir comment ces collections se sont formées, quelles en ont été les vicissitudes, etc. Bien que d'une origine peu ancienne, en comparaison de la plupart des galeries de l'Europe, le Musée de Bruxelles a un passé assez intéressant, pour que les développements que nous lui avons donnés, soient motivés. Il fut, comme on

le verra, le dépôt central des tableaux provenant des corporations supprimées, et son histoire est celle des beaux-arts en Belgique à l'époque révolutionnaire.

Une révision attentive de la collection a été passée par la commission administrative du Musée, assistée de deux experts, et les décisions sur les attributions douteuses ont été prises à la majorité des voix.

Les tableaux modernes se trouvaient précédemment confondus avec les tableaux anciens dans le catalogue, qui contenait également l'indication des œuvres de sculpture. Par suite d'une nouvelle organisation du Musée, ils ont été transportés au Palais-Ducal, où ils forment une galerie composée des productions des peintres du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle. Des salles ont été assignées, dans le même palais, aux œuvres de sculpture. Les tableaux anciens sont donc aujourd'hui séparés des autres collections d'objets d'art, et le catalogue que nous offrons au public est exclusivement consacré à leur description.

Pour former les annnales du Musée, nous avons compulsé, en même temps que les archives particulières de cet établissement, les archives de l'État et celles de la ville de Bruxelles, qui nous ont été ouvertes avec une courtoisie et une obligeance dont nous exprimons ici notre reconnaissance à qui de droit.

Les critiques ne sont pas habituellement du

goût des écrivains. L'auteur de ce catalogue ne les redoute pas, non qu'il ne croie pas en avoir mérité beaucoup, mais parce qu'il est prêt à accueillir toutes celles qu'il reconnaîtra fondées et à les faire tourner à l'amélioration de son travail.

Il est impossible que des inadvertances ou des fautes typographiques, trop nombreuses malgré le soin qu'on a pris de les éviter, ne se glissent pas dans un livre aussi chargé de faits et de dates que doit l'être un catalogue semblable à celui que nous offrons au public. Nous en avons relevé quelques-unes dans l'*Errata* qui est placé à la fin de ce volume, et auquel nous prions instamment le lecteur de recourir au besoin. Ces incorrections et celles qui seront constatées ultérieurement, disparaîtront lors d'un prochain tirage.

NOTICE HISTORIQUE

NOTICE HISTORIQUE

C'est une opinion généralement accréditée que le Musée de Bruxelles doit son existence à l'arrêté du 14 fructidor an VIII, qui décréta la formation de quinze collections de tableaux départementales dans les villes de Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Bruxelles, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genève, Caen, Lille, Mayence, Rennes et Nancy. Cette opinion est cependant en contradiction manifeste avec les faits, ainsi qu'il nous sera facile de le démontrer. L'administration locale de Bruxelles avait pris, longtemps avant la publication de cet arrêté, l'initiative de la création d'une galerie publique dont elle possédait les éléments, ce qui était fort heureux pour elle, attendu que la part qui lui échut dans la distribution des tableaux tirés des magasins du Louvre et de Versailles était loin de suffire, comme on le verra plus loin, à former une collection qu'on pût décorer du nom de musée.

Lors de l'invasion de la Belgique par les armées françaises, en 1794, les commissaires républicains enlevèrent des couvents supprimés et des églises tout ce qui s'y trouvait d'objets d'art. Les œuvres des grands maîtres de notre école furent expédiées par eux à Paris; celles qu'un nom célèbre n'avait point signalées à leur attention, furent laissées à Bruxelles, où la totalité des tableaux et des morceaux de sculpture enlevés aux différentes localités de nos provinces avait été transportée. Des dépôts de ces tristes débris avaient été établis en plusieurs endroits, notamment à la Chambre des comptes et dans une partie des bâtiments de l'Orangerie. Dès l'année suivante, en 1795, l'idée vint à l'administration locale de Bruxelles de se servir des tableaux dédaignés par les commissaires républicains, pour former une collection dans laquelle les jeunes artistes trouvassent des moyens d'instruction et qui pût offrir quelque attrait aux étrangers. Le promoteur de cette idée fut La Serna Santander, homme instruit, actif, plein de zèle pour le progrès des sciences, des lettres et des arts, qui fut le véritable fondateur de la bibliothèque publique de Bruxelles et qui donna le plan d'un musée national. Ce fut à cet homme distingué, dont on ne saurait trop honorer la mémoire, qu'on dut de ne pas voir périr, dans les magasins où ils étaient accumulés, les livres et les tableaux abandonnés par les commissaires français. Voici en quels termes s'exprimait M. Malaise, un des conservateurs du Musée, dont il sera parlé plus loin, dans un rapport adressé à l'autorité administrative sur l'origine du dépôt dont la direction lui était confiée :

« M. de La Serna ne se borna point à organiser la Bibliothèque : secondé par quelques amis des arts et des

sciences, il proposa successivement la création du Musée, du Jardin des plantes et du Cabinet d'histoire naturelle. Les tableaux qui existaient dans les bâtiments de la Chambre des comptes et dans les locaux de l'Orangerie de la cour, composèrent le fond de la collection. Ils avaient été réunis par les soins de M. Janssens. Tous provenaient des anciens couvents des Pays-Bas et des cabinets des personnes réputées émigrées. La suppression des corporations et des corps de métiers en augmenta le nombre. Les agents de l'administration supérieure expédièrent sur Bruxelles environ sept cents tableaux, plus quelques statues et d'autres objets d'art. »

La Serna avait donc conçu le plan de la création du Musée; mais absorbé par les soins que réclamait l'organisation de la Bibliothèque, il ne pouvait pas s'occuper du soin de sa réalisation. C'est une mission qui échut à Bosschaert. Il nous semble convenable de consacrer ici quelques lignes à cet homme distingué dont le nom se lie intimement à l'histoire de la fondation du Musée de Bruxelles.

Né à Bruxelles, en 1757, et appartenant à une famille honorable, Bosschaert fit de bonnes études et obtint le diplôme de licencié en droit. Le comte de Cobenzl, auquel il eut l'occasion d'être présenté, le prit pour secrétaire et lui fit visiter successivement la France, l'Angleterre et l'Allemagne, en vue d'introduire dans différents services publics de la Belgique les améliorations que pourraient suggérer les renseignements recueillis par ses soins à l'étranger. On vit, en effet, plus tard, appliquer les idées de Bosschaert sur la liberté du commerce des grains, ainsi que ses plans pour l'encouragement de l'industrie.

A la mort de Cobenzl, Bosschaert quitta les affaires publiques. Porté par instinct vers la culture des beaux-arts, il étudia la peinture sous la direction d'André Lens et fit des progrès assez rapides pour devenir, en assez peu de temps, capable d'exécuter des copies de tableaux de Rubens destinées à des églises. Il passe pour avoir aidé Lens dans la rédaction de son *Traité sur le costume des peuples de l'antiquité.*

La compétence de Bosschaert en matière d'art était assez bien établie pour qu'en 1782 M. d'Angevillers, surintendant des bâtiments de France, avec qui il était en correspondance, le chargeât de faire à Munich des acquisitions de tableaux pour la galerie de Versailles. Sous Joseph II, Bosschaert reçut une mission qui le préparait, en quelque sorte, à celle qu'il devait être appelé à remplir plus tard comme organisateur du Musée de Bruxelles. Il fut chargé de classer les tableaux des couvents supprimés et de vendre ceux qu'il considérerait comme indignes de figurer dans les collections de l'État. Malheureusement Bruxelles n'avait pas, à cette époque, de galerie; ce qu'on appelait les collections de l'État, c'était le musée de Vienne et bien des chefs-d'œuvre qui faisaient la gloire de l'école flamande nous furent enlevés pour enrichir, à nos dépens, la galerie du Belvédère. En 1791, Bosschaert visita l'Italie; il séjourna à Florence, à Rome, à Venise, et ce voyage fut en quelque sorte le complément de son éducation d'artiste.

Tel était l'homme à qui l'autorité locale confia le soin de présider à l'organisation du Musée. Il précise lui-même l'époque à laquelle la création de ce dépôt fut résolue, dans une note qui se trouve parmi les nombreux

écrits de sa main conservés aux archives de la ville et qui est ainsi conçue : « L'administration centrale s'est occupée, dès l'an IV (1795), de faire rassembler, dans le local de l'École centrale, les tableaux restant des maisons religieuses supprimées. Son but était de procurer aux amis de l'art un faible dédommagement des pertes que l'enlèvement, sans exception, des objets les plus précieux, à l'entrée des armées républicaines, avait fait subir à la Belgique. »

Bosschaert se mit activement à l'œuvre ; mais le premier travail qu'il avait à faire était long et délicat. Tous les tableaux entassés dans les locaux de la Chambre des comptes et de l'Orangerie, n'étaient pas des chefs-d'œuvre ; il s'en trouvait beaucoup de médiocres et beaucoup aussi d'absolument mauvais, auxquels on ne pouvait pas accorder l'honneur de figurer dans un Musée. Il fallait, avant tout, faire un triage, procéder par voie d'élimination, pour former le fond d'une collection respectable. Peut-être Bosschaert ne se souciait-il pas de prendre seul la responsabilité de cette opération. Quoi qu'il en soit, l'administration centrale nomma un jury pour le seconder dans le travail de classement.

« Considérant, était-il dit dans l'arrêté, que dans le grand nombre de tableaux il s'en trouve qui ne méritent pas d'être conservés pour le Musée, et que le moyen le plus propre de s'assurer qu'aucun bon tableau ne soit mis au rebut, est de confier cette opération à un jury composé d'artistes et d'amateurs, arrête :

« Article 1er. Un jury composé de neuf membres fera le triage des tableaux déposés à l'École centrale. Ses fonctions seront gratuites.

« Art. 2. Sont nommés membres de ce jury les ci-

toyens : Lens aîné, peintre; François, peintre, professeur à l'École centrale; Janssens, sculpteur, membre du jury des arts; Foteyll, rentier; Debiefve père, rentier; Le Roy, peintre; Marneffe, marchand de tableaux; Thys, restaurateur de tableaux; Bosschaert, peintre.

« ART. 3. Le jury mettra au rebut les tableaux indignes d'être placés dans le Musée et qui, sous aucun rapport, ne peuvent servir à l'instruction ou à la curiosité publique, soit comme monument d'antiquité ou d'histoire.

« ART. 4. Un tableau ne pourra être rebuté que par décision du jury, composé de la moitié plus un de ses membres.

« ART. 5. Il sera fait un inventaire des tableaux jugés dignes d'être conservés. Ils y seront classés suivant leurs genres distinctifs, que le jury pourra, s'il le juge convenable, subdiviser en plusieurs classes, pour distinguer le mérite relatif des tableaux.

« Il sera fait également un inventaire des tableaux mis au rebut. »

Dans la lettre adressée aux membres du jury pour leur faire part de leur nomination, il était dit : « La formation d'un musée près de l'École centrale est désirée depuis longtemps par les amis des arts et nous sommes persuadés qu'à ce titre vous remplirez avec plaisir une tâche qui doit en préparer l'établissement. Des progrès plus rapides dans l'instruction et une nouvelle jouissance procurée à vos concitoyens, sont la douce récompense qui couronnera vos travaux. »

Les membres du jury acceptèrent tous le mandat qui leur était donné. Comme détail des mœurs du temps,

nous consignerons ce fait qu'ils adressèrent une pétition à l'autorité, à cette fin d'être exemptés du logement militaire, pour pouvoir se livrer activement à leurs travaux, et que ce qu'ils demandaient leur fut accordé, parce que leurs fonctions étaient gratuites. C'est que c'était, à cette époque, une lourde charge pour les habitants, que celle des logements militaires!

L'arrêté que nous venons de citer et qui porte la date de 1797, établit bien nettement que la formation d'un Musée à Bruxelles était décidée longtemps avant que l'institution des galeries départementales ne fût décrétée par le premier consul, sur la proposition du ministre Chaptal. Peu de temps après, Bosschaert fut nommé conservateur de ce Musée.

Le jury institué par l'administration locale se mit en devoir de remplir la tâche qui lui avait été confiée. Il s'y consacra avec zèle; mais nous n'oserions pas affirmer qu'il ait toujours pris ses décisions avec discernement et en pleine connaissance de cause. Nous avons, au contraire, de fortes raisons de croire qu'il subit involontairement l'influence des préjugés de son temps et que ces préjugés lui firent commettre des erreurs dont les suites furent des plus funestes pour le Musée. L'administration avait été inspirée par une juste appréciation des choses, en disant dans son arrêté que les tableaux mis au rebut seraient ceux qui ne pourraient pas servir à l'instruction ou à la curiosité publique, ou qui ne seraient pas considérés comme des monuments d'antiquité ou d'histoire. L'idée exprimée dans ce dernier membre de phrase semble toute naturelle de notre temps; mais il est extraordinaire de la rencontrer dans un document administratif de cette époque. Celui qui songeait à consacrer,

il y a soixante-dix ans, la valeur historique des objets d'art, était en avance sur ses contemporains. La preuve, c'est qu'il ne fut pas compris des artistes mêmes auxquels il s'adressait et qui n'observèrent que médiocrement ses sages recommandations.

On ne comprenait pas, à la fin du siècle dernier, qu'une œuvre d'art pût être précieuse à d'autres titres que ceux qui résultent de l'application de certaines règles considérées comme les meilleures à un moment donné; on ne comprenait pas qu'il y eût pour un tableau, pour une statue deux sortes de mérite, l'un absolu, l'autre relatif à l'état général des connaissances techniques dans le temps où vivait l'artiste auteur de ce tableau ou de cette statue. Il est vrai que de nos jours c'est le mérite absolu que de certaines personnes contestent, en méconnaissant, en niant même les lois fondamentales du beau. Chaque époque a ses travers. Quoi qu'il en soit, les maîtres primitifs n'étaient point en crédit à la fin du siècle dernier. Mensart et Descamps, dans les descriptions qu'ils ont données des objets d'art que possédaient en si grand nombre les églises et les monastères de nos provinces, daignent à peine citer quelques-unes des œuvres capitales des maîtres de l'ancienne école. Bosschaert et ses collègues témoignèrent également, comme nous en fournirons bientôt la preuve, peu d'estime pour les curieux monuments des premiers âges de la peinture flamande. En même temps qu'il était conservateur du futur Musée, Bosschaert remplissait les fonctions de directeur de l'Académie de peinture, sculpture et architecture; en faisant le choix des tableaux destinés à former la galerie publique, il n'avait qu'une pensée, ainsi qu'on le voit

dans une foule de passages de ses rapports officiels et de sa correspondance, c'était de conserver des tableaux qui fussent de nature à pouvoir servir à l'instruction des élèves. Il semblait ignorer qu'un Musée doit, autant que possible, présenter dans son ensemble l'histoire de la peinture représentée par des œuvres caractéristiques de toutes les époques. Son erreur à cet égard n'est pas une supposition; des faits consignés dans la suite de cette notice le démontreront d'une manière irrécusable. Il est de toute évidence pour nous que la collection des tableaux de l'école primitive que possède le Musée de Bruxelles, bien que déjà fort intéressante, aurait pu être beaucoup plus riche encore, si le jury chargé d'opérer le triage des objets d'art provenant des maisons religieuses supprimées, avait rempli sa tâche avec plus de discernement et se fût conformé aux recommandations contenues dans l'arrêté de l'administration locale.

Vers la fin de 1797, le jury avait terminé ses opérations et Bosschaert avait rédigé un inventaire général des objets d'art contenus dans les dépôts où ils étaient entassés depuis leur arrivée à Bruxelles. Nous avons eu entre les mains une copie de cet inventaire qui nous a été d'une grande utilité pour constater la provenance d'un certain nombre de tableaux. Toutes les fois que Bosschaert a pu se procurer un renseignement précis sur l'origine de l'un des objets d'art qui passaient entre ses mains, il l'a soigneusement consigné; mais il en est beaucoup, malheureusement, sur lesquels il n'a pas obtenu et n'a pu nous transmettre d'indications de ce genre. L'inventaire général des tableaux comprend treize cent un numéros. Plusieurs tableaux étant souvent réunis sous le même numéro, on peut porter à environ

quinze cents le nombre total des toiles et des panneaux que renfermaient les magasins dont le contenu avait été examiné par le jury et inventorié par Bosschaert.

L'administration locale avait fait transporter dans les bâtiments de l'Ancienne Cour les tableaux déposés d'abord à la Chambre des comptes et à l'Orangerie, et c'était là que devait s'ouvrir le Musée. Bosschaert se plaignit de l'insuffisance des locaux assignés au dépôt considérable qui lui était confié. Ce dépôt avait reçu de nouveaux accroissements. L'autorité avait fait faire de nouvelles perquisitions dans les maisons religieuses supprimées, afin d'en retirer les objets d'art que les commissaires républicains pouvaient y avoir laissés lors de leur première tournée. Ainsi que l'écrivait Bosschaert à l'administration : « On s'est assuré que tous les tableaux des grands maîtres avaient disparu ; mais ceux de la deuxième et de la troisième classe se sont trouvés en grand nombre, et comme la plupart sont de grandes compositions exécutées pour des églises, la nécessité d'avoir un vaste local est devenue impérieuse. »

Ce local, Bosschaert crut l'avoir trouvé dans l'église des Jésuites. Il proposa de faire enlever de cet édifice les équipements militaires qui y étaient déposés, pour y transporter les objets d'art accumulés dans les salles de l'Ancienne Cour. Il était d'autant plus indispensable, ajoutait-il, de prendre la mesure qu'il sollicitait, que la vente du mobilier des paroisses de la commune allait avoir lieu et que les tableaux, les statues, les bas-reliefs, etc., de ces églises ayant été accordés au Musée, il fallait avoir un emplacement propre à les recevoir.

La demande de Bosschaert fut prise en considération. Il fut autorisé à aller avec un architecte visiter l'église

des Jésuites, pour s'assurer du parti qu'on en pourrait tirer. Toutefois, il paraît que la combinaison rencontra des difficultés. Elle fut abandonnée et, peu de temps après, Bosschaert, appuyé par La Serna et par les membres du jury des arts, demanda l'église des Minimes en remplacement de celle des Jésuites. Il ne fut pas plus heureux dans cette seconde négociation que dans la première. Bon gré mal gré, il fallut qu'il se contentât des bâtiments de l'Ancienne Cour et qu'il trouvât le moyen d'y organiser le Musée, tout en conservant le dépôt des tableaux considérés comme indignes de figurer dans la collection publique. Il paraît que la pénurie des locaux est à Bruxelles un mal chronique ; on a même été quelquefois tenté de croire qu'il était incurable.

Le résultat des premières opérations du jury avait été un choix d'environ cent tableaux jugés dignes de figurer dans le Musée. Toutefois Bosschaert convint, dans le rapport qu'il adressa à l'autorité, que des œuvres de mérite pouvaient avoir échappé aux recherches de ses collègues, attendu que les toiles étant entassées les unes sur les autres, on n'avait pu procéder que très-difficilement à leur examen. « Il n'a été fait aucune mention des antiques, ajoutait Bosschaert, par la raison que la plupart de ces tableaux sont très-médiocres et ne rempliraient pas même le but qui serait de rappeler le commencement et les progrès de l'art. » Ce que le conservateur du futur Musée appelait les antiques, c'étaient les tableaux des peintres antérieurs à la seconde moitié du XVI^e^ siècle. L'expression, tout impropre qu'elle fût, resta, et l'on s'en servait encore naguère pour désigner les œuvres de nos vieux peintres. Cette phrase trahit les préjugés de Bosschaert; elle atteste que tandis qu'il se

montrait, d'une part, plein de zèle pour les intérêts de l'établissement dont les destinées avaient été remises entre ses mains, il le desservait, d'un autre côté, par esprit de système.

Ces *antiques*, dont il avait cru ne devoir faire aucune mention, forment une des parties les plus intéressantes du Musée. A la vérité, des acquisitions récentes ont beaucoup accru l'importance de notre collection de tableaux des anciens maîtres ; mais si l'on veut accorder quelque attention aux indications de provenance données dans le catalogue, on verra que la série des productions de notre vieille école flamande s'est trouvée très-riche et très-intéressante, le jour où l'on a bien voulu les tirer de l'obscurité à laquelle les avaient condamnées d'injustes préventions.

Après avoir dit que ce qui restait de tableaux dans les magasins ne pouvait, à l'exception d'un très-petit nombre, servir à la formation du Musée, Bosschaert ajoutait qu'on réaliserait, en les vendant, une assez grosse somme qu'on emploierait utilement à faire restaurer ceux qui avaient été choisis et à les encadrer. Cette proposition ne fut point accueillie, heureusement ; mais nous verrons plus tard que l'autorité ne sut pas toujours résister à des ouvertures de ce genre.

Non-seulement l'autorité locale avait pris l'initiative de la création du Musée de Bruxelles longtemps avant qu'il fût question, à Paris, de former des collections départementales ; mais encore des sollicitations furent adressées au gouvernement, à l'effet d'en obtenir ce que Chaptal accorda plus tard à quinze grandes villes. Il est permis de supposer que les demandes que ce ministre reçut de Bruxelles, ne furent pas sans influence sur la concep-

tion du plan des collections départementales. En 1798, Bosschaert faisait parvenir à l'administration la copie d'une lettre adressée au ministre par le jury du département de la Dyle, touchant différentes questions de son ressort, et dans laquelle la cause du Musée de Bruxelles était plaidée chaleureusement. Le jury commençait par rappeler qu'à l'entrée des armées républicaines en Belgique, des commissaires nommés pour la recherche des objets d'art et de science, avaient enlevé tout ce qui se trouvait dans ce pays. « L'école flamande, jadis si célèbre, est dépouillée des productions de ses meilleurs maîtres. Il ne reste plus, pour servir à l'instruction publique, un seul tableau de Rubens ni de Van Dyck. Daignez, citoyen, donner à notre sol les productions qui lui sont nécessaires. La nature, de tout temps, l'avait destiné à la culture des arts. Vous ne permettrez pas que l'abandon et la stérilité prennent la place des moissons abondantes que cette terre, vivifiée par le génie bienfaisant de l'enseignement, peut produire encore. » Ainsi s'exprimait le jury dans sa lettre au ministre. Mettant à part l'emphase du style qui était un travers de l'époque, on ne peut nier qu'il n'ait dit des choses fort justes et fort bonnes.

Au mois de frimaire an VIII (1799), La Serna Santander écrivait au représentant de l'autorité départementale, au nom du conseil d'administration de l'École centrale : « Nous vous prions de vouloir faire tous vos efforts près du ministre de l'intérieur, afin de l'engager à seconder l'établissement du Musée, si nécessaire aux progrès des arts. Cet établissement ajoutera certainement un nouvel éclat à notre École centrale et servira d'encouragement aux jeunes artistes. »

Au même moment (26 frimaire), Bosschaert adressait à l'administration, au nom du jury des arts, la note des tableaux destinés à former un Musée dans le local de la ci-devant Cour. « Le comité de salut public, disait-il, a fait enlever ce que nous avions de plus précieux; mais si aux objets que nous avons eu le bonheur de conserver le gouvernement permettait d'ajouter une quarantaine de tableaux à prendre parmi ceux qui n'ont pas été choisis pour le Musée de Paris, nous ne doutons pas que celui de Bruxelles ne pût s'ouvrir avec distinction. »

Nous pensons avoir démontré que l'initiative de la création d'un Musée à Bruxelles appartient à La Serna et à Bosschaert, secondés par l'administration locale. Les derniers documents, dont nous venons de citer des extraits, sont du mois de frimaire an VIII, et c'est seulement le 14 fructidor, plus de huit mois après, que paraissait le décret relatif à l'organisation des collections départementales.

Le Musée de Bruxelles allait s'ouvrir; en attendant qu'on fît droit à ses réclamations, Bosschaert avait rédigé un catalogue, dont nous avons le manuscrit sous les yeux, quand parut le décret du 14 fructidor qui instituait, dans les quinze grandes villes que nous avons mentionnées plus haut, des collections de tableaux dont les éléments devaient être fournis par le musée de Paris qui regorgeait d'objets d'art enlevés à tous les pays conquis par les armées françaises. Il fut décidé que l'inauguration de l'établissement fondé par la commune serait retardée jusqu'à ce que Bruxelles eût obtenu le lot qui lui était destiné.

A peine le décret avait-il paru, que Bosschaert écrivait à l'administration locale et l'engageait à faire de

vives instances auprès du gouvernement pour obtenir, en faveur de Bruxelles, une large part dans la distribution des objets d'art qui devait avoir lieu entre les quinze grandes villes : « Comment excuser, disait-il, le zèle de ces artistes étrangers qui, regardant la Belgique comme un pays de conquête, sollicitèrent auprès du comité de salut public l'autorisation de nous dépouiller sans réserve et sans ménagement. S'il est juste que Paris, comme centre commun, réunisse les meilleures choses, il l'est également qu'après avoir fixé son choix, il accorde, en restitution ou en remplacement aux départements réunis, la surabondance de ses richesses. Et quel département a plus de droits que le nôtre à ces richesses? N'est-ce point à nos artistes que le Musée de la capitale doit son principal éclat? »

Bosschaert écrivit dans le même sens au préfet du département, et voici la réponse qu'il reçut : « J'ai transmis au ministre de l'intérieur la réclamation que vous m'avez adressée pour obtenir que le gouvernement rende à la ville de Bruxelles quelques-uns des tableaux qui lui furent enlevés à une époque où la Belgique dut être traitée en pays conquis. J'ai insisté sur les regrets des artistes et des amis des arts de ne plus trouver, dans la patrie de Rubens et de Van Dyck, un seul monument de leur gloire, une seule trace de l'existence de ces grands hommes. »

Il ne suffisait pas que le décret du 14 fructidor fût rendu, il fallait encore qu'on le mît à exécution ; or on sait qu'il faut s'armer de patience, quand on est aux prises avec les lenteurs administratives. Les mois s'écoulaient et l'on n'entendait parler de rien. Une occasion parut se présenter pour faire parvenir au gouvernement une ré-

clamation qui eût chance d'être écoutée. Un délégué du département de la Dyle allait se rendre à Paris pour assister à la fête nationale du 1er vendémiaire an XI. Le conseil d'administration de l'école centrale eut l'idée de faire plaider de vive voix la cause du Musée de Bruxelles. Nous trouvons, dans les archives du Musée, un curieux document relatif à cette mission. Il est intitulé : « Note remise par le conseil d'administration de l'École centrale au citoyen de la Puente, président du conseil général du département de la Dyle et député à Paris pour assister à la fête du 1er vendémiaire an IX. » Cette note est un véritable mémoire; nous ne la transcrirons pas entièrement, à cause de son étendue; mais nous en citerons quelques passages, soit parce qu'ils renferment des faits intéressants pour l'histoire du Musée, soit parce qu'ils attestent les vues justes et élevées des hommes qui avaient entrepris la noble tâche de faire refleurir, en Belgique, la culture des beaux-arts.

Les auteurs de la note commençaient par rappeler comment, la Belgique ayant été dépouillée par les commissaires républicains de toutes les productions des maîtres qui avaient été jadis la gloire de l'école flamande, l'administration centrale : « pour remplir autant que possible un vide aussi funeste, avait fait rassembler dans le local de la ci-devant Cour les tableaux restant des maisons supprimées. » Ils ajoutaient : « Si un grand nombre de tableaux pouvaient fonder la réputation d'un Musée, celui de Bruxelles n'aurait rien à désirer; mais dans ce qu'il possédait, la qualité était loin d'égaler la quantité. Bruxelles avait des droits à invoquer pour obtenir qu'on lui laissât faire un choix parmi les tableaux restés

sans destination dans les dépôts de Paris; mais les instances du jury des arts, celles du conseil général du département et du préfet sont restées sans effet. »

Il ressort des termes de la note que non-seulement on ne se presse pas de donner suite au décret du 14 fructidor; mais qu'on cherche même à en éluder l'exécution. On n'a obtenu du ministre qu'une réponse évasive; il a renvoyé à des moments plus favorables l'envoi des tableaux demandés par le Musée de Bruxelles, à cause de la dépense qui en résulterait. Le conseil d'administration estime que cette dépense ne s'élèverait pas au-dessus de deux mille francs et dit qu'au besoin on y ferait face par une souscription. « On peut affirmer, ajoute-t-il, que si l'on veut conserver parmi les Belges un talent qui leur est particulier, il est indispensable de leur restituer les tableaux dont on les a dépouillés. En effet, il n'en est pas de la peinture comme des autres sciences, dont les éléments se reproduisent à l'aide de l'impression. Chaque bon tableau n'existe qu'en lui-même. Il faut que l'artiste le voie, l'étudie en personne, si l'on peut s'exprimer ainsi. Dira-t-on que les modèles puisés dans la nature suffisent à l'artiste intelligent? Non : l'art d'imiter la nature est le fruit d'une longue expérience. Cette expérience s'acquiert en copiant, en méditant profondément les ouvrages des grands peintres. C'est donc d'abord l'intérêt des artistes qui veut qu'on donne de l'importance au Musée de Bruxelles; c'est aussi l'intérêt de la ville où les voyageurs ne trouvent plus rien qui les retienne. » — « Le gouvernement, disent encore les rédacteurs de la note, en accédant à notre demande, se souviendra que le charme des arts est l'attrait le plus puissant qu'on puisse offrir aux étrangers. »

C'étaient là d'excellentes idées, des vérités qui n'ont malheureusement pas été toujours reconnues et à l'évidence desquelles il y a encore des personnes qui refusent de se rendre. Les auteurs de la pièce dont nous venons de citer quelques passages, terminaient en exprimant le vœu que le conservateur du Musée de Bruxelles fût bientôt autorisé à se rendre à Paris, pour recevoir les tableaux accordés par le ministre et pour présider à leur expédition. Au bas de cette pièce se trouvent les signatures de La Serna, Heuschling et Roffin.

Un peintre nommé Le Monnier, Belge de naissance et fixé à Paris, avait été chargé par Bosschaert de le prévenir du moment où sa présence semblerait nécessaire, pour hâter, par ses démarches personnelles, l'octroi de la faveur que Bruxelles sollicitait avec une constance digne d'un meilleur succès. Il reçut de son correspondant l'avis que plusieurs délégués des autres villes appelées à recueillir le bénéfice de l'arrêté du 14 fructidor, se trouvaient déjà à Paris. On le pressait d'arriver au plus vite, s'il voulait obtenir, dans la distribution des tableaux, une part proportionnée aux justes prétentions de Bruxelles et que des compétiteurs actifs allaient lui disputer. Il partit muni de recommandations des autorités de la ville et du département pour le ministre, ainsi que pour des personnages dont on supposait que l'influence pouvait lui être utile.

Dès son arrivée à Paris, Bosschaert se met en devoir de remplir ses fonctions de solliciteur ; il voit les autorités, il multiplie les visites officielles et officieuses. Il ne tarde pas à donner de ses nouvelles au maire de Bruxelles qui les attend avec impatience, car le Musée est une affaire importante pour les magistrats de la com-

mune, aussi bien que pour les amis des arts. Bosschaert annonce, avec bonheur, qu'il a obtenu du ministre la promesse d'une collection nombreuse et bien choisie. Il s'est occupé aussi de bien disposer en faveur de Bruxelles la commission chargée de faire la répartition des lots qui devait échoir aux quinze villes désignées dans le décret du 14 fructidor. Il a, du reste, éprouvé déjà certaines difficultés auxquelles il fallait s'attendre. Le préfet d'Anvers, mécontent que sa ville n'eût pas été comprise parmi celles qui devaient jouir de l'avantage de posséder un Musée, a employé tous les moyens en son pouvoir pour prouver qu'Anvers, la patrie de Rubens et de Van Dyck, avait, par le mérite de ses anciens artistes, des droits à la préférence accordée à Bruxelles. Pour appuyer sa réclamation, il avait rappelé le grand nombre de tableaux précieux dont le Musée de Paris était redevable à la ville d'Anvers. Bosschaert a cru devoir ne pas combattre les réclamations du préfet d'Anvers, M. d'Erbouville, mais plutôt se liguer avec lui. Il a seulement fait observer que Bruxelles : « vantée jadis comme les *délices* de la Belgique, privée maintenant de tous ses anciens avantages, ne pouvait renaître que par la culture des beaux-arts. » Il a cité aussi les artistes remarquables auxquels Bruxelles avait donné le jour.

L'administration du Musée de Paris est occupée depuis plusieurs mois, suivant ce que Bosschaert fait connaître, à passer en revue les tableaux déposés dans ses magasins ; mais ces tableaux sont au nombre de quinze cents ; il faudra du temps pour achever un pareil travail. Du reste, il y a promesse formelle que Bruxelles et Anvers seront traitées plus favorablement que d'autres villes auxquelles on ne peut reconnaître ni les mêmes avantages

de situation, ni le même amour pour les arts. Bosschaert annonce qu'il a formé une demande tendante à obtenir par anticipation le tableau (le *Saint Martin*) peint par Van Dyck pour Saventhem. A l'appui de sa demande, il a invoqué cette circonstance que le citoyen d'Erbouville, préfet d'Anvers, venait d'obtenir, également par anticipation, deux beaux tableaux. « Cette faveur ne manquera pas de faire beaucoup de bruit, dit le zélé conservateur du Musée de Bruxelles, et je crains que nos habitants n'en soient jaloux, qu'ils n'imputent à ma maladresse de n'avoir pas pu obtenir un don semblable ; mais comment aurais-je pu balancer le crédit d'un homme lié d'ancienne amitié avec le consul Lebrun et jouissant d'un facile accès auprès du ministre de l'intérieur? ».

Le maire répondit à Bosschaert qu'il s'était empressé d'écrire au préfet pour l'engager à appuyer, auprès du ministre, la demande de la restitution du *Saint Martin* de Van Dyck. Seulement, on peut conclure du passage suivant de sa lettre que c'est au Musée de Bruxelles, et non à l'église de Saventhem, qu'était destiné le tableau de Van Dyck, si l'on en avait obtenu la restitution : « Vous apprécierez combien il importe, pour la prospérité de cette ville, d'enrichir son dépôt d'objets de peinture de ce qu'il y a de plus remarquable. »

Deux mois se passent, et Bosschaert n'a pas vu le plus mince succès couronner ses efforts. Découragé, il écrit au maire : « Il faut avoir sollicité à Paris pour apprécier, je ne dis pas le bonheur de réussir, mais seulement celui d'obtenir une décision. » Il attendait avec impatience la réponse du ministre à la lettre du préfet. Elle arrive enfin; mais il n'y aurait pas lieu de se félici-

ter de son contenu, car le tableau de Saventhem est refusé, si l'on ne recevait en même temps l'assurance que Bruxelles jouira d'une belle et nombreuse collection. Bosschaert a revu les commissaires chargés de la distribution des tableaux et il a eu soin de leur faire remarquer, dit-il : « que Bruxelles, placée au centre des communications, entre l'Allemagne, l'Angleterre, la France et la Hollande, doit pouvoir offrir à la curiosité des voyageurs des objets intéressants. » C'était bien comprendre le rôle dévolu à la ville de Bruxelles par sa situation géographique. On ne s'exprimerait pas mieux, à cet égard, en 1863, que ne le faisait Bosschaert, le 6 brumaire an x (1802), dans la lettre dont nous venons de citer un extrait.

Pendant que Bosschaert veillait activement aux intérêts du Musée, lui-même n'était pas oublié par l'administration de Bruxelles. Elle avait écrit au ministre pour solliciter sa bienveillance et sa justice en faveur de ce zélé fonctionnaire. Le conseiller d'État, Regnault de Saint-Jean d'Angely, envoya au maire de Bruxelles, M. Rouppe, la copie d'une lettre du ministre de l'intérieur où il était dit que : « D'après l'arrêté des consuls établissant un Musée à Bruxelles, il était à peu près certain que le conservateur actuel ne serait pas changé et qu'il recevrait un traitement. »

On en était toujours aux promesses d'une part, aux espérances mêlées de craintes et de découragements de l'autre. La correspondance de Bosschaert enregistre jour par jour, en quelque sorte, les péripéties d'une mission qui semblait ne devoir aboutir jamais. Du reste, les obstacles ne faisaient qu'ajouter à l'énergie et à la ténacité du délégué de l'administration de Bruxelles. Nous

trouvons des preuves de l'activité déployée par Bosschaert, non-seulement dans ses lettres, mais encore dans celles d'une foule de personnes avec lesquelles il s'était trouvé en relation, qu'il avait intéressées au succès de son entreprise et qui lui rendaient compte du résultat de leurs démarches. Ces lettres, qui furent sans doute envoyées à Bruxelles par Bosschaert comme pièces à l'appui de ses rapports officiels, existent dans les archives du Musée. Le général Eblé, inspecteur de l'artillerie, qui était au nombre des protecteurs de Bosschaert, avait écrit au général Duroc pour le prier de solliciter le premier consul en faveur du Musée de Bruxelles. Il reçut cette réponse :

« Je ne n'ai pas oublié, mon cher général, ce que vous m'avez dit au sujet des tableaux de Bruxelles. Il n'est pas encore venu à ma connaissance que le premier consul ait donné des ordres comme vous le désirez. Je lui rappellerai volontiers la demande que vous lui avez faite; mais je crois qu'il serait nécessaire aussi que vous voulussiez bien en parler au ministre de l'intérieur. »

On ne se doutait pas que le maréchal Duroc se fût jamais occupé du Musée de Bruxelles. Le général Eblé écrivit lui-même quelques jours après à notre obstiné solliciteur : « Quoique je sois très-occupé, mon cher monsieur Bosschaert, il faut que je vous annonce que le premier consul va donner l'ordre aux commissaires chargés de la répartition des tableaux, de faire un bon choix pour Bruxelles et d'en faire l'envoi sans délai. Bonaparte m'a accordé cette faveur de la meilleure grâce du monde. J'ai préféré m'adresser à lui qu'à tout autre; vous voyez que j'ai bien fait. » Au lieu d'aller trouver le ministre, comme le lui avait conseillé Duroc, le gé-

néral Eblé avait donc été porter directement au premier consul la réclamation du Musée de Bruxelles, sans doute en vertu de cet axiome, qu'il vaut mieux avoir affaire à Dieu qu'à ses saints.

Bosschaert frappait à toutes les portes, se faisait des amis et des protecteurs dans toutes les classes. Nous venons de voir qu'il avait fait agir en sa faveur l'influence d'un officier très en crédit auprès du premier consul ; il obtint également l'appui du médecin de celui-ci. Nous avons sous les yeux une lettre de Corvisart, qui annonce au conservateur du Musée de Bruxelles la prochaine réalisation de ses espérances. Une autre, du curé de Saint-Sulpice, est conçue dans les mêmes termes. L'armée, la Faculté et l'Église se liguaient pour faire triompher la cause que Bosschaert s'était chargé de défendre. Lui-même, voyant que les choses traînaient en longueur, était revenu à Bruxelles, laissant aux amis qu'il avait eu l'art de se faire en peu de temps, le soin d'agir pour lui. Le motif de son retour, comme nous le voyons dans une de ses lettres, était une délicatesse très-rare. Il ne voulait pas, écrivait-il à l'administration, être à charge à la commune et lui faire faire des dépenses inutiles.

De retour à Bruxelles, pendant que ses fondés de pouvoirs agissaient pour lui à Paris, Bosschaert s'occupa activement de faire terminer les travaux d'appropriation des locaux destinés au Musée ; car il était dit dans l'arrêté du 14 fructidor que : « les tableaux ne seraient envoyés aux villes désignées qu'après qu'il aurait été disposé, aux frais de la commune, une galerie pour les recevoir. » Déjà, précédemment, Bosschaert avait adressé à la commune un rapport sur les mesures qu'il avait prises pour

placer la collection que Bruxelles possédait, indépendamment de ce qui pouvait lui venir de Paris. Ce rapport nous apprend qu'outre les églises des Jésuites et des Minimes dont il avait été question pour y établir le Musée, celles du Grand-Béguinage et de la Chapelle avaient été proposées, mais qu'on avait renoncé à se servir de ces édifices, à cause du froid humide qui y régnait et qui eût compromis la conservation des tableaux. Bosschaert annonça à l'autorité qu'il avait fait disposer dans le local de l'Ancienne Cour :

« 1° Cinq salles de vingt pieds de haut et de trente pieds de profondeur : ensemble cent quarante-cinq pieds de développement;

« 2° Cinq autres belles salles;

« 3° Quatre autres, dont une en forme de galerie;

« 4° Une salle souterraine de deux cent trente pieds de longueur. » — Celle-ci plus particulièrement destinée, sans doute, à recevoir les objets de sculpture.

Bosschaert a présidé aux derniers préparatifs d'organisation. Le local est prêt; viennent les tableaux attendus de Paris et le Musée pourra s'ouvrir; mais quand viendront-ils? Bosschaert apprend qu'il y a chance de voir terminer l'interminable affaire de la répartition; on lui dit que sa présence est nécessaire : il part. Ses premières lettres, adressées au maire, prouvent que les choses étaient moins avancées qu'on ne le lui avait fait espérer. Il annonce que les trois artistes, chargés par le gouvernement de présider à la distribution des tableaux entre les quinze villes dotées des collections départementales, procèdent avec lenteur à leurs opérations, d'abord à cause des difficultés qu'elles présentent, et puis par suite de certaines circonstances particulières : ils ont dû

quitter les logements qu'ils occupaient au Louvre et sont absorbés par les soins de leur déménagement. Ils s'occupent de leurs affaires, plutôt que d'une mission non rétribuée. Dans le nombre des huit cents tableaux qu'ils ont à distribuer, deux tiers au moins sont endommagés au point de ne pas pouvoir être transportés sans restauration. Or, comme la restauration est une opération délicate et lente, il se passera des années avant qu'un seul des musées qu'il s'agit de fonder ne soit complet. Le gouvernement a décidé qu'il ne se chargerait pas des frais de la remise en état des tableaux; ils seront supportés par chaque commune, pour les toiles qui tomberont dans leur lot. Bosschaert espère que Bruxelles ne se refusera pas à prendre ces frais à sa charge, pour ce qui la concerne, et qu'elle ne renoncera pas, dans des vues d'économie, aux objets précieux qui pourraient lui être offerts. Il invite le maire à écrire de nouveau au ministre. « Il serait trop juste, dit-il, qu'après l'enlèvement de nos meilleurs tableaux, on songeât à nous dédommager de huit années de privation. Les villes de l'intérieur, qui n'ont pas les mêmes réclamations à faire valoir, ne sauraient regarder comme un préjudice porté à leurs droits le remplacement d'une vingtaine de tableaux accordés sans autre délai au Musée de Bruxelles. »

Pour expliquer les retards dont se plaint Bosschaert, l'administration du Musée de Paris lui fait remarquer qu'on ne peut pas presser les artistes qui se sont chargés gratuitement d'inventorier huit cents tableaux. Il aurait pu répondre qu'il fallait payer ces artistes et les mettre en demeure de remplir leur tâche. Il se contente de dire qu'il y a déjà quatre cents tableaux inventoriés, et que

rien n'empêche de les distribuer, en commençant par les villes qui ont un local prêt pour leur Musée. Sa proposition n'est pas accueillie. Il faut attendre. « L'attente est longue, écrit-il; mais à Paris on est obligé de se soumettre à la contrariété des lenteurs, et s'estimer heureux de réussir enfin. » Il n'a pas manqué de faire observer que Bruxelles possède des restaurateurs capables; mais il y a des toiles *qui tombent en lambeaux*, et qu'il est absolument impossible de transporter. Comme il se trouve dans le nombre d'excellents tableaux italiens, il faudra bien prendre son parti sur l'inconvénient d'une restauration à Paris. » Du reste, la commune ne devra pas supporter seule les frais qui en résulteront, puisque le Musée est pour l'ensemble du département. »

Dans la lettre suivante, Bosschaert écrit qu'il est au désespoir : les commissaires ont ajourné indéfiniment la continuation de leur travail. Autre contre-temps, le Sénat a demandé les tableaux de Rubens qui ornaient la ci-devant galerie du Luxembourg et dont une partie est actuellement au Musée. Ils seront remplacés par d'autres que l'on doit choisir parmi les meilleurs destinés aux villes. » Si, comme on me l'a fait entendre, dit-il, les ministres et les autres magistrats supérieurs veulent s'entourer de tableaux, que restera-t-il pour les Musées? »

Fatigué d'une nouvelle attente, Bosschaert repart pour Bruxelles au mois de germinal an x. Le 11 thermidor, quatre mois après, il reçoit de Renaut, peintre et commissaire près le Musée de Paris, la nouvelle que les lots sont formés enfin, et l'invitation d'aller recevoir celui qui est destiné à la ville de Bruxelles. Il demande au maire l'autorisation de se rendre immédiatement à

Paris pour cet objet. Le maire lui écrit qu'il l'autorise à faire ce voyage « à l'effet d'aller recevoir les tableaux accordés au Musée de Bruxelles par le gouvernement, le chargeant d'en délivrer récépissé, ainsi que d'assurer leur transport par tous les moyens qu'il jugera utiles. »

Dans sa première lettre datée du 24 thermidor, Bosschaert annonce qu'il a reçu du citoyen Barbier-Neuville, chef de la division des beaux-arts, l'assurance positive qu'avant huit jours il sera en possession des tableaux échus au Musée de Bruxelles. Il s'était présenté des obstacles au sujet de tableaux d'une grande valeur, mais considérablement endommagés. Le gouvernement, effrayé de la dépense des restaurations, d'une part, et de l'autre, craignant d'en confier le soin aux villes, ne décidait rien. Bosschaert rédigea une note qu'il adressa aux commissaires, et dans laquelle il leur indiquait les moyens de lever les difficultés. D'après les idées qu'il leur soumettait, on formerait trois catégories : 1° les tableaux intacts ; 2° ceux qui n'avaient que médiocrement souffert ; 3° ceux qui étaient tellement endommagés, qu'ils ne pouvaient être transportés avant d'avoir été restaurés. Bosschaert proposait de délivrer immédiatement les tableaux des deux premières catégories. Quant à ceux de la troisième, les villes attendraient qu'ils eussent subi les restaurations jugées indispensables. « La commune de Bruxelles, disait-il, se voyant en possession d'un certain nombre de beaux tableaux, se prêtera volontiers à supporter les frais qu'il faudra faire pour réparer successivement les tableaux endommagés qui formeront le supplément de son lot, au lieu que ne recevant rien et ne pouvant point, par conséquent, fixer son idée sur le mérite des œuvres qu'on lui destine, elle ne

contractera aucun engagement pour les restaurations, d'où il résulterait que la promesse d'un Musée ne serait pour elle qu'une promesse illusoire. »

En voyant ces détails sur l'état où se trouvaient près de huit cents tableaux dont beaucoup étaient des premiers maîtres et d'un prix inestimable, on ne peut s'empêcher de faire de tristes réflexions sur les conséquences de ce qu'on appelait jadis le droit de la guerre, droit qui consistait à détruire les plus précieux monuments des beaux-arts, plutôt que de les laisser intacts à leurs légitimes possesseurs. Tous ces tableaux qui se trouvaient dans les magasins du Louvre, délabrés au point de ne pouvoir pas être transportés, étaient vierges de toute altération, purs de toute souillure, quand on les enleva aux églises et aux musées d'Italie, d'Allemagne, de Belgique. Arrachés de leurs cadres et de leurs châssis, roulés par douzaines, ou, si c'étaient des panneaux, empilés dans des caisses sans précaution, sans ménagement, sans respect pour la mémoire des maîtres, on les dirigeait par fourgons sur Paris, où ils arrivaient frottés, froissés, écaillés, fendus ou déchirés même, comme on le verra plus loin par des détails précis. Une fois à Paris, ils étaient remis aux mains d'hommes capables de les apprécier et de les traiter comme ils le méritaient; mais il était trop tard, le mal était fait; on peut dire qu'il était irréparable, car personne n'ignore quelle distance sépare la peinture primitive, telle qu'elle est sortie des mains du maître, de celle sur laquelle s'est exercée la pratique du restaurateur chargé de masquer de graves détériorations. On a aujourd'hui d'autres idées sur les droits de la guerre : un sentiment unanime a soustrait les monuments des arts à l'action de son pouvoir destructeur.

« Je ne suis pas encore en possession de nos tableaux, écrivait Bosschaert, le 4 fructidor. Comme le ministre ne donne sa signature qu'une fois par semaine pour les affaires courantes, il en résulte des retards inévitables ; mais je serai trop heureux si, après avoir éprouvé les angoisses d'une cruelle attente, je parviens à remplir, comme je le désire, l'objet de ma mission. »

Le ministre ayant donné sa signature, Bosschaert n'avait plus qu'à prendre livraison des tableaux dont se composait le lot échu à la ville de Bruxelles. Ce lot formait deux listes. La première, comprenant douze tableaux, était conçue comme il suit :

Vouet, Saint Charles Borromée.
Rubens, Chasse aux tigres.
Philippe de Champagne, la Présentation au Temple.
Guerchin, la Vierge et l'Enfant Jésus dans une gloire, accompagnés de deux anges ; au bas quatre saints et un adolescent.
Raphael, la Vierge et l'Enfant Jésus, des anges et plusieurs saints.
Bassan, Cuisine.
Guido Reni, Fuite en Égypte.
Ferdinand Bol, un Philosophe à son bureau.
Rubens, Christ à la Croix.
Palma il Vecchio, Joseph d'Arimathie emportant le Christ au tombeau.
Jouvenet, Élévation en croix.
Courtin, le Christ mort sur les genoux de la Vierge.

La seconde liste se composait des tableaux suivants :

Coxcie, le Couronnement d'épines.
Blanchet de Lyon, le Baptême de l'Eunuque.
Carl Van Loo, la Visitation de la Vierge.
Id. la Naissance de Jésus.
Id. la Salutation angélique.
Id. la Présentation au Temple.
Paul Véronèse, Adoration des bergers.
Inconnu, Saint Sébastien pansé par des femmes.
Philippe de Champagne, Saint Joseph.
Id. Sainte Geneviève.

RUBENS, Entrée de Jésus dans Jérusalem.
OTTO VENIUS, Sainte Famille.
RUBENS, Lavement des pieds.
ROSE D'ITALIE, Berger et animaux.
BRAUWER, Tabagie et dispute de joueurs.
D'après LÉONARD DE VINCI, la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean.
D'après RAPHAEL, la Vierge, l'Enfant Jésus et le petit saint Jean.
LIVENS, Mars et Vénus.
Inconnu, Saint Pierre pénitent.
» Portrait vénitien, ovale.
» Portrait vénitien, ovale.
RESTOUT, Saint François Xavier.
JOUVENET, Apollon et Thétis.
Inconnu, Diane endormie.
VÉLASQUEZ, portraits de deux enfants.
École vénitienne, la Madeleine aux pieds du Christ, à table avec des personnages dans un jardin.
CARLO MARATTI, Apollon, Daphné et autres figures.
École vénitienne, le Christ mort en Croix, la Madeleine au pied de la croix et saint Jean.
D'après le POUSSIN, la Mort de la Vierge.

Tel était, en deux parties, l'ensemble du lot échu à la ville de Bruxelles, plus un Jordaens (*Adoration des rois*) et un J.-F. Hallé (*Salutation angélique*) que Bosschaert ne porte pas sur sa liste, mais qui figurent sur l'état du Louvre : en tout quarante-trois tableaux.

Bosschaert fut cruellement désappointé, lorsqu'il vit les tableaux dont on gratifiait le Musée de Bruxelles, auquel on avait fait espérer un lot particulièrement important, pour dédommager la Belgique de la perte de tant de chefs-d'œuvre enlevés par les commissaires républicains. Il n'était pas homme à se contenter de ce don dérisoire et à reprendre le chemin de Bruxelles sans faire de nouveaux efforts pour qu'on réparât une criante injustice. Il recommence ses visites, ses sollicitations, frappe à toutes les portes, écrit lui-même au premier consul et lui fait parler par des personnes en crédit. Il

charge Lambrechts de présenter au ministre une note dans laquelle il expose ses plaintes et indique nettement ce qu'il faut faire pour donner satisfaction aux légitimes désirs de la ville dont il a mission de défendre les intérêts. On lui a promis des Rubens ; il faut qu'on lui en donne ; il ne peut retourner à Bruxelles sans en emporter. Si l'on ne veut pas augmenter le nombre des tableaux qui lui sont dévolus en partage, que l'on fasse des échanges. Ce n'est pas à la quantité qu'il tient; c'est à la qualité. Quelques jours après, il reçoit cette lettre de Lambrechts, son compatriote : « Mon cher Bosschaert, je viens de parler au ministre de l'intérieur. Je vous annonce avec plaisir qu'il a reconnu que le Musée de Bruxelles était mal partagé et qu'il m'a promis qu'on allait lui procurer des Rubens et des Van Dyck par le moyen que vous avez indiqué dans votre mémoire. » Ce moyen, c'était l'échange avec d'autres villes qui n'avaient pas les mêmes raisons que Bruxelles de tenir à la possession des œuvres des grands maîtres de l'école flamande. Pendant que Bosschaert négocie, il lui tombe sous les yeux un journal de Bruxelles dans lequel on fait une description pompeuse des quarante-trois tableaux accordés au Musée de cette ville. Il écrit au maire que cet article lui cause le plus vif chagrin, parce qu'il craint qu'on n'en conclue que Bruxelles est satisfaite de son lot et que ses réclamations ne manquent, en conséquence, tout leur effet. Heureusement il n'en est point ainsi. Ce n'est plus à la commission des artistes non rétribués qu'il a affaire. Le ministre a donné des ordres et ils sont exécutés. Bosschaert s'entend avec la direction du Musée de Paris pour les échanges qu'il a proposés et qui sont admis.

La prétendue *Chasse aux tigres* de Rubens n'était

qu'une copie. On la remplace par la *Vocation de saint Pierre* de Baroccio. Bosschaert abandonne un petit *Christ en croix* de Rubens, tableau douteux, un Blanchet de Lyon, un Carle Vanloo, l'*Entrée de Jésus dans Jérusalem* et le *Lavement des pieds* de Rubens, œuvres secondaires du maître, un Restout, un Jouvenet, la *Salutation angélique* de Hallé. En échange de ce qu'il abandonne, on lui remet les grandes compositions suivantes de Rubens : L'*Adoration des rois*, *Saint François préservant le monde*, le *Couronnement de la Vierge*, le *Martyre de saint Liévin*; et de Van Dyck : l'*Élévation en croix* et l'*Adoration des bergers*. Ces six tableaux, donnés en manière de supplément, valaient à eux seuls dix fois autant que tous ceux qui étaient portés sur les premières listes.

Bosschaert triomphe. Il écrit au maire, le 26 vendémiaire an XI : « Tout est fini. Depuis deux jours, nous emballons nos tableaux. Je ne puis exprimer assez la satisfaction que j'éprouve d'avoir terminé une négociation aussi contrariée. » Il annonce qu'il restera jusqu'à ce qu'il ait vu les caisses sur le chariot qui doit les transporter à Bruxelles.

Il va sans dire que l'administration locale de Bruxelles félicita Bosschaert de la manière dont il avait rempli sa mission. Il eût été difficile d'y employer plus de zèle, d'activité et d'énergie. Nous lui avons déjà reproché, nous lui reprochons encore de certains préjugés, qui ne lui ont pas permis d'apprécier l'intérêt offert par une catégorie de tableaux auxquels on attache aujourd'hui, avec raison, une grande importance et dont il ne tenait qu'à lui de former une galerie précieuse; mais il ne faut pas oublier que c'est à lui que nous devons de posséder les grandes pages de Rubens qui sont la gloire de notre

Musée. Les services qu'il a rendus étaient tombés dans l'oubli; nous sommes heureux d'en réveiller le souvenir.

Bosschaert revint donc à Bruxelles avec ses Rubens, ses Van Dyck et la plupart des autres tableaux portés sur la liste que nous avons donnée plus haut. Quelques-uns avaient dû être laissés à Paris pour être restaurés. Dans le nombre se trouvait le Raphaël. Ce pauvre tableau, pris par les commissaires français à Florence, dans la galerie Pitti où il était, sans doute, dans le meilleur état de conservation, comme toutes les peintures de cette célèbre collection, souffrit cruellement durant son transport à Paris. Voici la note dans laquelle Bosschaert a constaté sa condition, lorsqu'il en reçut livraison : « Ce tableau, sur bois, a été restauré à Paris. Il est couvert de repeints, jauni, et, pour tout dire en deux mots, entièrement délabré. Le panneau est fendu dans toute la hauteur du tableau. » Plusieurs des tableaux rapportés par Bosschaert étaient aussi fort délabrés et avaient dû être restaurés. De ce nombre était l'*Ex-voto* du Guerchin. Voici la note qui le concerne dans la liste dressée par Bosschaert : « Nous avons reçu ce tableau dans un état pitoyable, déchiré en plusieurs endroits. Il a été rentoilé et restauré à Bruxelles par le peintre Thys. » On attendit, pour inaugurer le Musée, que ces restaurations fussent achevées. Enfin tous les préparatifs se trouvèrent terminés vers la fin de messidor an XI et les portes de la galerie de tableaux purent être ouvertes au public.

Le premier catalogue comprenait deux cent cinquante et un numéros. La moitié seulement des tableaux qui s'y trouvaient décrits étaient visibles au moment de l'inauguration du Musée; l'arrangement des salles qui

devaient contenir les autres n'étant pas entièrement terminé, l'ouverture en fut ajournée, ainsi que l'annonce un avertissement de la première édition du catalogue : elle eut lieu, en effet, quelque temps après. Un astérisque était placé, dans la notice imprimée, devant les titres des tableaux venus de Paris, afin de signaler les dons du gouvernement à la reconnaissance des amis des arts. Après avoir donné, dans l'avertissement, l'explication du signe dont ils étaient marqués, on exprimait l'espoir d'obtenir bientôt du ministre la faveur d'un nouvel envoi. Le Musée était ouvert au public le jeudi et le samedi de chaque semaine. Des cartes d'entrée devaient être accordées, pour les autres jours, aux artistes qui auraient l'intention d'y venir travailler.

Bosschaert allait pouvoir reprendre à loisir la révision de l'énorme quantité de tableaux qui se trouvaient entassés dans les magasins de l'Ancienne Cour, et parmi lesquels il devait, avec un peu d'attention, en découvrir un bon nombre qui, non-seulement, ne dépareraient pas le Musée, mais encore seraient un jour classés parmi les plus précieux morceaux de la collection. Nous avons dit que Bosschaert n'avait aucun penchant pour les œuvres des peintres de notre ancienne école. Il admit à figurer dans le musée quelques-uns des tableaux désignés sous le nom d'*antiques;* mais il crut devoir s'en excuser dans une note du catalogue où il s'exprimait en ces termes : « Quelques tableaux, dignes à peine d'être exposés, figurent ici comme les premières données d'un art lent et difficile. Insensiblement la peinture se perfectionna. On aperçut des plans mieux raisonnés, des intentions plus clairement expliquées. Cependant l'estime qu'on avait portée jusque-là aux anciennes peintures,

cessa presque entièrement à l'époque où la brillante Italie donna le jour à des artistes mieux inspirés. »

Le dédain de Bosschaert pour les productions des anciens maîtres tenait à ce qu'il ne les avait pas étudiées et à ce qu'il était, par conséquent, incapable de les juger. Pour se rendre compte de la valeur des œuvres appartenant à l'une des formes que l'art a revêtues en passant par les phases successives de son développement, il faut se pénétrer des idées du temps où cette forme a pris naissance ; il faut se faire, par la pensée, le contemporain des artistes qui l'ont employée ; autrement la vue des monuments d'un autre âge serait comme la lecture d'un texte écrit dans une langue dont on ne connaîtrait ni les mots, ni la grammaire. Quand Bosschaert introduisit quelques tableaux, dits *antiques*, dans les galeries du Musée, ce fut uniquement pour faire nombre, et encore fut-ce d'après le conseil que lui donna Malaise, ainsi que nous l'apprend celui-ci, qui devait lui succéder un jour, dans un rapport adressé au conseil communal. Du reste, il les prit un peu au hasard, car plusieurs de ceux qu'on range aujourd'hui parmi les joyaux de la collection, manquaient au premier catalogue, quoiqu'ils fussent, dès l'origine, dans les magasins. La comparaison des premières notices imprimées avec l'inventaire et avec la liste des rares acquisitions faites par la commune dans les années qui suivirent l'installation du Musée, démontre avec quelle légèreté avait été faite l'opération du triage des tableaux rassemblés dans les dépôts de la ville pour former une galerie publique. On voit successivement apparaître des pages négligées ou dédaignées à un premier examen et dont le mérite aurait dû sauter aux yeux des commissaires.

Diverses circonstances amenèrent Bosschaert à faire une nouvelle révision des tableaux en magasin. Nous avons dit que les églises avaient été complétement dépouillées par les commissaires républicains des objets d'art de tout genre qu'elles possédaient. Ayant appris qu'il existait, dans les greniers de l'Ancienne Cour, une masse considérable de tableaux qui ne devaient point trouver place dans le Musée, les fabriques de plusieurs églises de Bruxelles et des environs adressèrent au préfet des demandes à l'effet d'obtenir qu'un certain nombre de ces tableaux leur fussent accordés, pour rendre quelques ornements aux temples dont l'ancienne richesse avait été remplacée par une indigence qui répondait mal aux besoins des cérémonies pompeuses du culte catholique. Avant de statuer sur l'objet de leurs sollicitations, le préfet consulta Bosschaert. Ce dernier commença par établir qu'il ne pouvait être question, pour les églises, de faire valoir des droits et que toute idée de restitution devait être écartée, attendu que le Musée était légalement possesseur de tous les objets d'art qui se trouvaient dans ses magasins. Ces réserves faites, il déclara ne pas voir d'inconvénient à prêter aux églises les tableaux qu'on ne jugerait pas, pour le moment, à propos de placer dans la galerie publique. C'est dans ces termes que les demandes des fabriques d'église furent accueillies. Chaque faveur de ce genre, qui fut octroyée, donna lieu à un arrêté du préfet ainsi conçu :

« Le préfet, vu la pétition des receveur et régisseurs de l'église de...., tendante à obtenir le placement dans la dite église de quelques tableaux déposés au Musée de l'Ecole centrale; vu l'avis du citoyen Bosschaert, conservateur du Musée; considérant que, dans le nombre de

ces tableaux, il en est plusieurs qui se trouvent placés dans la sixième classe et ne peuvent en aucune manière contribuer aux progrès de l'art ou à l'ornement du Musée, et désirant accéder au vœu des pétitionnaires autant que le permet le vœu de la loi qui déclare acquis à la république tous les objets d'art et de science qui ont appartenu ci-devant aux établissements religieux ;

« Arrête que les tableaux ci-dessous désignés seront confiés aux pétitionnaires, à charge par eux d'être personnellement responsables de leur conservation, ainsi que de leur restitution au Musée, à la première réquisition qui leur en sera faite. »

Voici quelle fut la forme des reçus donnés par les personnes auxquelles des tableaux furent confiés en vertu de cet arrêté :

« Les soussignés, receveur et régisseur de l'église de ...., reconnaissent avoir reçu du citoyen Bosschaert, conservateur du Musée, les tableaux suivants..... Les soussignés s'engagent à conserver ces tableaux sous leur responsabilité et à les restituer au dépôt du Musée lorsqu'ils en seront requis. »

Les emprunts faits par plusieurs églises aux magasins du Musée furent considérables. Sainte-Gudule obtint cent vingt-cinq tableaux ; la Chapelle, cent cinquante-six ; Notre-Dame des Victoires au Sablon, cinquante-trois ; les Augustins, cinquante-huit ; la Madeleine, quarante-trois ; les lots des autres furent plus modestes.

Indépendamment des tableaux, on accorda des statues et des bas-reliefs en marbre, en pierre ou en bois à ces mêmes églises, car les greniers du Musée étaient encombrés d'objets d'art de tout genre.

Ce ne sont pas seulement les églises qui obtinrent de pouvoir emprunter des tableaux aux dépôts du Musée. Les administrateurs des hospices sollicitèrent la même faveur, et elle leur fut accordée. Un grand nombre de peintures de tout genre : sujets religieux, portraits, paysages, etc., furent donc encore extraites de la réserve et distribuées entre les hospices de Sainte-Gertrude, des Alexiens, des Ursulines et de Saint-Jean. La remise en fut faite également à titre provisoire et à charge de les réintégrer à la première réquisition. Leur destination était de servir à la décoration des réfectoires et autres salles des hospices en question.

Bosschaert était consulté sur toutes les demandes de ce genre et c'est lui-même qui désignait les tableaux accordés aux églises et aux hospices, comme n'étant pas dignes d'entrer dans les galeries du Musée. Cette déclaration, qui accompagne tous les arrêtés de concession, ne nous rassure en aucune façon sur les résultats que dut avoir, pour le Musée de Bruxelles, la dispersion d'une partie notable des œuvres d'art qui étaient accumulées depuis la suppression des communautés religieuses et des corporations civiles. Les listes qui accompagnent les reçus délivrés par les pétitionnaires auxquels l'autorité avait accordé l'objet de leur demande, sont malheureusement très-sommaires; les tableaux y sont le plus souvent inscrits sans noms de peintres ; mais en les comparant avec l'inventaire, nous avons acquis la certitude que bien des productions de notre ancienne école avaient été distraites ainsi, sous prétexte d'indignité, de la collection où elles auraient pu figurer avec honneur. Nous en citerons un exemple qui prouvera en même temps comment les fabriques d'église usaient des

dépôts qui leur avaient été confiés et comment elles exécutaient l'engagement qu'elles avaient pris, par écrit, d'être toujours en position de les restituer, si elles en étaient requises. Peu de temps après la mise à exécution des arrêtés par lesquels les églises de Bruxelles et des environs avaient reçu en prêt des objets d'art tirés des magasins du Musée, le maire apprit que deux des tableaux accordés à l'église de Sainte-Gudule étaient publiquement exposés en vente dans la salle d'un crieur nommé Rombaut, demeurant sur la Grand' Place. Il fit signifier immédiatement à ce crieur la défense de procéder à l'adjudication des tableaux en question, qui, par une disposition postérieure de l'autorité départementale, furent reportés au Musée. Or l'un de ces tableaux était la *Cène* de Michel Coxcie, que Bosschaert avait jugé indigne de la collection formée par ses soins et qui pourtant ne déshonore pas, nous semble-t-il, notre galerie nationale. Il paraît que les fabriciens de Sainte-Gudule ne furent pas les seuls qui se montrèrent dépositaires infidèles, car, peu de temps après la découverte du fait que nous venons de rapporter, le préfet prit un arrêté conçu dans ces termes : « Informé que plusieurs paroisses ne sont pas à l'abri du soupçon d'avoir vendu des tableaux provenant du Musée de cette ville, qui leur avaient été confiés pour orner l'intérieur de leurs églises ; considérant que, parmi les tableaux dont il s'agit, deux, peints par le Coxcie, qui se trouvaient du nombre de ceux accordés à la paroisse de Sainte-Gudule, ont été soustraits de cette église pendant le courant de l'été dernier, pour être exposés en vente publique chez le crieur Rombaut, d'où ils ont été enlevés et reportés au Musée, le préfet arrête qu'il sera fait un récolement des tableaux du

Musée qui ont été confiés aux différentes paroisses. »
En exécution de cet arrêté, le maire désigna Bosschaert pour procéder, avec son adjoint, au récolement ordonné par l'autorité.

Le penchant du clergé et des fabriques d'église à se défaire, à prix d'argent, de leurs objets d'art, était un mal ancien, qui avait attiré déjà l'attention du gouvernement autrichien et dont le prince Charles de Lorraine s'était attaché, en 1777, à empêcher les effets désastreux. De nos jours encore, il a fallu que l'administration supérieure prît des mesures pour prévenir l'aliénation de ce qui restait, dans les églises, de précieux témoignages du génie de nos anciens artistes, car on y faisait argent de tout.

Quoi qu'il en soit, il ressort de ce qui vient d'être dit que Bosschaert avait compris la *Cène* de Michel Coxcie parmi les tableaux provisoirement cédés à l'église de Sainte-Gudule, parce qu'il ne le trouvait pas digne d'être placé dans les galeries du Musée. Ce fait prouve combien les préjugés de son époque influaient sur ses jugements et nous autorise à supposer que beaucoup d'œuvres, qu'on serait heureux de voir figurer dans notre collection publique, en furent distraites en vertu des mêmes préjugés et des mêmes erreurs d'appréciation.

Le Musée prêtait des tableaux aux églises : il n'en donnait pas. Le principe de la restitution invoqué contre cet établissement n'était pas admis. L'évêque de Gand réclama, au nom de la ville de Courtrai, l'*Élévation en croix* de Van Dyck qui provenait de sa cathédrale et qui se trouvait parmi les tableaux envoyés de Paris au Musée de Bruxelles. Il fut répondu à cette réclamation qu'en

décrétant la formation d'un Musée à Bruxelles, on s'était proposé d'y réunir le plus grand nombre possible d'objets d'art, sans avoir égard aux prétentions que différentes localités auraient à faire valoir sur leur propriété. Si ce principe n'était pas maintenu, ajoutait-on, le Musée serait bientôt dépouillé au détriment de l'intérêt public.

Pareille réponse fut faite à l'église de la commune de Lennick-Saint-Quentin qui réclamait un tableau de Crayer représentant le Martyre de saint Quentin. On lui accorda seulement une copie de ce tableau par Verhaegen, que possédait également le Musée. Le *Saint Guidon* de Crayer fut rendu à l'église d'Anderlecht, parce qu'il se trouvait, au Musée, des œuvres du maître supérieures à celle-là; mais on déclara qu'il était confié au maire de la commune sous sa responsabilité, c'est-à-dire à titre de dépôt.

Des réclamations étaient faites également par des particuliers qui avaient émigré et dont les tableaux, saisis en même temps que leurs autres biens, avaient été transportés au Musée. C'est ainsi qu'on rendit à un sieur Hugs, de Bois-Saint-Jean, une Chasse aux ours, une Chasse au sanglier et une Chasse au cerf de Sneyders. Toutefois on ne se croyait pas obligé d'accueillir toutes les réclamations de ce genre. Une dame Del Marmol Blaerthem adressa à l'autorité une pétition à l'effet d'obtenir qu'on lui restituât des tableaux qui avaient été enlevés de chez elle à l'époque de l'émigration. Les tableaux en question lui furent restitués, parce qu'il résultait du rapport du conservateur « qu'ils n'étaient pas d'une assez grande valeur pour contribuer au progrès des arts et à l'ornement du Musée. »

Parmi les réclamations de ce genre que des particuliers adressèrent à l'administration locale, il y en eut de plaisantes et d'autres, au contraire, de nature à faire naître de tristes pensées. On ne peut s'empêcher de sourire en lisant la pétition d'un sieur de Catoire qui prie qu'on lui permette de reprendre, dans les magasins de l'Ancienne Cour, son portrait qui doit s'y trouver déposé. « Ce portrait, qu'on dit très-ressemblant, écrit-il, est réclamé par mon épouse. Le prix qu'elle y attache est trop flatteur pour moi, pour que je me refuse à ses instances. » Il va sans dire que l'administration accorda au naïf pétitionnaire l'objet de sa demande.

En revanche, quelle impression pénible ne fait pas éprouver la lecture de la supplique dans laquelle sont exposés les faits que voici : « Le sieur Clops et la demoiselle de Pape demandent à être remis en possession de quatre figures en marbre blanc et de deux bustes qui faisaient partie des mausolées de leur famille, vendus avec le mobilier de l'église des Dominicains. Ils se sont rendus acquéreurs de ces mausolées. Le préposé à l'adjudication leur a dit, au moment de la vente, que tout ce qui en avait fait partie et pourrait s'en trouver détaché, serait remis aux acquéreurs. Cependant on ne leur a pas restitué les figures en question, car elles sont dans les magasins du Musée. » Il est fait droit à cette requête, à la condition que les postulants feront rétablir les mausolées dans une église de Bruxelles. La condition était de trop ; il fallait s'empresser d'accueillir une demande si légitime. Ainsi donc, des tombeaux ont été arrachés du pieux asile de la mort, on les a vendus à l'encan sur la place publique ; aux familles qui les ont rachetés, on a promis de leur en remettre les débris dis-

persés, et les agents préposés à ces immorales exécutions n'ont pas même tenu leur engagement; ils ont manqué aux conditions de la vente et frustré les acheteurs. Triste et caractéristique épisode des mœurs du temps!

On voit que les magasins du Musée contenaient bien des objets différents. Pour nous l'apprendre, il n'était pas besoin des pétitions que nous venons de citer. L'inventaire nous fournit des renseignements précis sur l'étrange amalgame de ce dépôt. Les tableaux sont au nombre d'environ quinze cents, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Viennent ensuite des sculptures en marbre, en pierre et en bois : statues, groupes, bas-reliefs, retables, fragments de mausolées, pierres tombales. Puis ce sont des boiseries sculptées provenant de plusieurs maisons religieuses et qu'on a déposées dans les greniers de l'Ancienne Cour, en attendant qu'on en fasse usage. Il y a, entre autres, les boiseries de la bibliothèque de l'abbaye d'Everbode, celles de la bibliothèque et de l'église de Villers, celles des abbayes de Bois-Seigneur-Isaac et d'Auderghem. De ces mêmes maisons viennent des vitraux peints et des grilles en fer d'un beau travail.

Ce n'est pas tout : l'inventaire contient encore une longue liste des objets réservés pour le Musée de Bruxelles, mais qui n'y ont point encore été transportés. Les statues de Jésus-Christ, de la Vierge et des apôtres, fixées contre les piliers de la grande nef de l'église *ci-devant* Sainte-Gudule ; la chaire de vérité, l'autel de la chapelle de la Vierge, les mausolées de cette même chapelle et de celle du Saint-Sacrement figurent en tête de cette liste. D'autres églises de Bruxelles, les églises de Louvain, de Diest, de Nivelles ont fourni à l'inventaire des objets réservés au Musée, des lots également importants, égale-

ment variés. Aux statues, aux groupes, aux bas-reliefs, s'ajoutent les tabernacles, fonds baptismaux, stalles, confessionnaux, etc. Tout objet façonné, en quelque matière et de quelque dimension qu'il soit, est porté à l'inventaire pour être donné, plus tard, au Musée, qui en fera ce qu'il pourra. Si le transport en a été ajourné, c'est que les fonds ont manqué, comme nous l'apprend une note mise au bas de la liste en question. Pour le même motif, sans doute, des tableaux inscrits dans l'inventaire sont restés en place ou bien ont été déposés en divers endroits, pour être transportés par la suite à Bruxelles. Nous trouvons les mentions suivantes : un cylindre cacheté contenant cinq tableaux, déposé à la municipalité de Wavre ; un cylindre contenant huit tableaux, provenant de l'abbaye d'Everbode, déposé entre les mains du concierge de la municipalité de Louvain ; un autre cylindre de treize tableaux, même dépôt. Quand on voit comment s'y prenaient les commissaires républicains, on ne s'étonne pas que la plupart des tableaux enlevés par eux en Belgique, en Allemagne, en Italie et expédiés *par leurs soins*, soient arrivés à Paris dans le déplorable état où ils se trouvaient lorsqu'on en fit la remise aux villes désignées pour recevoir des collections départementales. On s'explique encore la disparition de beaucoup de tableaux, dont on a perdu la trace depuis leur enlèvement. Plus d'un de ces cylindres, contenant des douzaines de toiles, n'aura pas été retiré de l'endroit où on l'avait déposé ; plus d'un gît encore, peut-être, dans une cave ou dans un grenier et ne renferme plus, sous son enveloppe cachetée, que des fragments de peintures décomposées. Des tableaux en bois étaient aussi restés déposés chez le concierge de la municipalité de

Louvain, et bien que, d'après la liste qui en est donnée, plusieurs fussent des œuvres de prix, aucune mesure ne paraît avoir été prise pour leur conservation. Il en est que nous retrouvons au Musée ; donc tous ne se sont pas égarés en route ; mais on ignore le destin de beaucoup d'autres.

La commune dut songer à doter le Musée de Bruxelles. D'après un état de dépenses dressé par Bosschaert pour l'an XIII, nous voyons que le budget de cet établissement fut originairement de six mille francs. Dans le rapport qu'il joint à cet état en l'adressant à l'autorité locale, Bosschaert se félicite d'avoir pu faire dix sept cents francs d'économies. Il annonce que l'année suivante, les frais de réparations devant être moins considérables, le crédit alloué au Musée pourra être réduit de six mille francs à quatre mille. Singulière façon d'agir de la part du directeur d'une collection naissante ! Le conservateur d'un dépôt public doit dépenser au moins les crédits qui lui sont accordés ; il ne remplit pas des fonctions d'économe ; sa mission est d'enrichir le plus possible sa collection. Au lieu de faire des économies, pourquoi Bosschaert n'ajoutait-il pas quelques bons tableaux au Musée? Les occasions d'en acheter n'étaient pas rares alors, et les meilleurs étaient à vil prix.

En 1804, environ deux ans après l'ouverture du Musée, le maire de Bruxelles, qui était alors M. de Mérode, écrit à Bosschaert relativement à la direction du Musée, et, après l'avoir félicité de son zèle, il ajoute : « Je désire que vous vous occupiez, dans vos moments de loisir, d'un mémoire au ministre de l'intérieur, à l'effet d'en obtenir des tableaux pour le Musée de Bruxelles, car vous savez que le lot de notre ville, bien que renfermant

des tableaux de prix, n'a point été avantageux. Le moment est peut-être venu où, par des demandes réitérées, on parviendra à nous faire indemniser. » Bosschaert était tout prêt à solliciter le gouvernement en faveur du Musée ; il l'avait déjà fait, sans attendre l'invitation du maire. Il rend compte à celui-ci du peu de succès de ses instances. « Depuis quelque temps, écrit-il, je m'abstiens, parce que la guerre préoccupe tous les esprits. Le directeur général du Musée Napoléon ayant demandé à être employé à l'armée, son absence aurait rendu inutiles les démarches qu'on aurait pu faire. Son retour, annoncé depuis peu, donne plus de chance de réussir. »

Bosschaert avait eu une idée assez originale, pour se faire envoyer au moins un tableau de Paris : « J'avais été chargé, écrit-il à M. de Mérode, d'acheter à la vente du brasseur Pauwels un beau et grand Berchem pour S. M. l'impératrice. Ma commission s'étendait jusqu'à douze mille francs. Le tableau me fut adjugé pour sept mille. Je l'envoyai à Paris, soigneusement roulé sur un de nos cylindres, que je priai de nous renvoyer avec un tableau pour le Musée. M. Denon s'y est refusé, sous le prétexte que le Musée de Paris n'est pas au complet. »

Bosschaert terminait sa lettre au maire de Bruxelles en l'engageant à écrire au ministre et à faire en sorte que le préfet du département tentât, de son côté, une démarche auprès du gouvernement. M. de Mérode adresse, en effet, une demande pressante au ministre de l'intérieur. Les motifs qu'il invoque pour obtenir de nouveaux tableaux sont ceux qu'avaient déjà fait valoir ses prédécesseurs, lorsqu'il s'était agi du premier envoi. Il est inutile de les reproduire ici. Nous citerons seulement le passage où, en parlant de Bosschaert, le maire dit : « C'est à son

zèle, à ses connaissances, à son amour pour l'art que la ville de Bruxelles doit le rétablissement de son antique Académie de peinture et de sculpture, ainsi que la conservation des tableaux provenant des abbayes et couvents supprimés, qui forment la majeure partie de la collection du Musée. » Ces lignes s'accordent parfaitement avec ce que nous disions plus haut de l'origine du Musée de Bruxelles.

Bosschaert a jugé enfin le moment favorable : il est parti pour Paris. Il écrit à M. de Mérode qu'il a tardé à lui donner des nouvelles de sa mission, parce qu'il aurait craint, par trop d'empressement, de faire regarder comme exagérées les espérances qu'il est fondé à exprimer. MM. d'Aremberg et Lambrechts l'ont conduit à l'audience du ministre le lendemain même de son arrivée. Le ministre se montra bien disposé ; mais il fit observer que rien ne pouvait se faire en l'absence du directeur général du Musée, alors éloigné de Paris. Bosschaert avait prévu cette réponse et ne s'en est pas laissé décourager. Il sait que M. Denon a remis, en partant, l'administration entre les mains d'une personne dont il a déjà reçu des services il y a quatre ans et sur les bons offices de laquelle il croit pouvoir encore compter. En effet : un musée de département, celui de Rennes, se trouve, depuis trois ans, en retard de payer la restauration de douze tableaux qui lui étaient échus. L'administrateur *ad interim* propose à Bosschaert de prendre pour le Musée de Bruxelles les douze tableaux au prix de deux mille quatre cents francs, fixé pour les restaurations. Bosschaert annonce à M. de Mérode qu'il a accepté, à la condition de voir préalablement les tableaux et de faire ratifier ensuite le marché par la commune de

Bruxelles. Cinq jours après (20 octobre 1806), Bosschaert écrit qu'il a eu occasion de voir les tableaux destinés à la ville de Rennes et qu'il serait à souhaiter qu'elle renonçât définitivement à en prendre livraison. Il en est un qui, à la vente des tableaux provenant des couvents supprimés sous Joseph II, fut acheté à Bruxelles, pour le roi de France, au prix de trois mille six cents francs, c'est-à-dire douze cents francs de plus qu'on ne demande pour la restauration et l'encaissement des quinze dont se compose la liste du lot de Rennes. N'ayant pas, pour le moment, autre chose à faire à Paris, Bosschaert annonce qu'il va partir, non sans s'être assuré que les intérêts du Musée de Bruxelles seront chaudement défendus auprès du directeur général.

Un an se passe sans qu'il vienne de Paris une bonne nouvelle pour le Musée. L'affaire des tableaux de Rennes reste elle-même assoupie. Au mois d'octobre 1807, Bosschaert retourne tenter de nouveau la fortune des sollicitations. Au moment où il arriva à Paris, on ouvrait l'exposition des objets d'art rapportés d'Allemagne, à la suite de la campagne de Prusse. Bosschaert témoigne à M. de Mérode, avec lequel il correspond au sujet de sa mission, l'admiration que lui cause la vue des nouveaux chefs-d'œuvre dont s'est accru le Musée Napoléon ; mais ce qui le charme surtout dans la vue de ces richesses, c'est que les salles du Louvre ne peuvent plus suffire à contenir les nouveaux tableaux ajoutés aux anciens et qu'on a dû éliminer un certain nombre de ceux-ci, dont on fera vraisemblablement une distribution entre les musées de province. Cet espoir se change en certitude dans une audience que Bosschaert obtient du directeur général. Grâce à l'abondance d'œuvres capitales qu'il a

maintenant, le Louvre pourra se défaire des tableaux d'un moindre mérite, bien que de grands maîtres, et Bruxelles en aura sa part. Fort de cette promesse, Bosschaert reprend la route de la Belgique.

L'idée fixe de Bosschaert était d'obtenir des tableaux de Paris. Il négligeait trop les autres moyens d'enrichir le Musée. Au lieu de faire des économies sur son budget, il aurait dû le déclarer insuffisant, faire comprendre à l'administration locale que créer une collection publique dont on s'est d'ailleurs efforcé de démontrer l'utilité, c'est prendre l'engagement de lui fournir les moyens de s'accroître, de répondre à sa destination. On restaurait les tableaux endommagés ; mais on faisait peu d'acquisitions, et la manière dont Bosschaert formule ses propositions à l'autorité, les précautions qu'il prend pour aborder la question d'une dépense même insignifiante, prouvent qu'on avait des idées très-fausses et très-étroites sur l'administration des établissements d'utilité publique. Quelques extraits de la correspondance de Bosschaert en feront juger.

Voyons d'abord la lettre où il est question de l'achat d'un tableau de Ruysdael. Bosschaert écrit que le peintre-restaurateur Thys lui a montré un paysage de ce maître, du prix de trente à quarante louis, qu'il laisserait au Musée pendant un an et reprendrait ensuite avec un léger dédommagement, si l'on n'en était pas content. « Je pense, ajoutait Bosschaert, que cette mesure de précaution préviendrait les propos que la jalousie des marchands pourrait opposer à mes acquisitions. » La proposition fut approuvée et l'achat du Ruysdael eut lieu, en même temps que celui d'une Chasse au cerf, de Devries. Les deux tableaux furent payés huit cent vingt-

neuf francs soixante-deux centimes. Assurément, ce n'était pas ruineux.

Une autre fois, c'est d'un tableau de Jordaens qu'il s'agit. Bosschaert annonce, dans son rapport, qu'un artiste distingué de Paris, ancien membre de l'Académie, M. Lemonnier, lui a écrit que des circonstances particulières le décident à vendre, en faisant un sacrifice, une grande esquisse de Jordaens, représentant l'Entrée triomphale du prince d'Orange à La Haye. « Le Musée de Bruxelles ne possède rien de ce peintre, émule de Rubens comme coloriste. Il y a quelques années que, le voyant à Paris, Bosschaert avait prié M. Lemonnier de lui céder ce tableau pour le Musée; mais il ne voulait pas alors s'en défaire. La nécessité l'oblige à revenir sur cette détermination, et il l'offre pour le prix qu'il le paya, il y a trente ans. » Quel était ce prix? Six cents francs. Il n'était pas nécessaire de faire de grands frais d'éloquence pour démontrer l'avantage d'un pareil marché. Du reste, ce prix de six cents francs, si inférieur à la valeur réelle de la belle esquisse de Jordaens, paraissait alors très-respectable. Il n'avait pas encore été fait d'acquisition aussi importante pour le Musée de Bruxelles. On croit rêver lorsqu'on parcourt les comptes de cette époque (de 1802 à 1810) et lorsqu'on voit payer trois cent cinquante-cinq francs la grande *Noce flamande* de Van Thulden; cent quatre-vingt-dix francs la *Dame hollandaise à sa toilette*, attribuée à J.-B. Weeninx et dans tous les cas une des perles du Musée; deux cent quarante-deux francs un paysage d'Arthois avec des figures de Teniers le Vieux, etc. Encore dans le rapport où il fait mention de ce dernier tableau, Bosschaert s'en excuse-t-il comme d'une folie en disant : « Le Musée

n'ayant rien de ce maître, dont les tableaux sont très-chers, je me suis décidé à cette acquisition. » Quelle collection n'aurions-nous pas, si la commune avait fixé dès lors à vingt mille francs l'allocation annuelle accordée au Musée pour ses achats et si cette somme avait été dépensée par un homme de goût !

Par lettre du 1er avril 1811, le préfet fit connaître au maire qu'il venait d'être officiellement informé que trente et un tableaux provenant de la collection du Louvre, venaient d'être accordés au Musée de Bruxelles et que le chevalier Denon était autorisé à les mettre à sa disposition.

Il ne restait plus, d'après la dépêche du préfet, qu'à les faire prendre à Paris par une personne possédant assez de connaissances pour en soigner l'emballage et le transport. Cette personne ne pouvait être que Bosschaert : il fut, en effet, chargé par le maire d'aller à Paris recevoir les tableaux dont le Musée de Bruxelles venait d'être gratifié inopinément. Après avoir vivement sollicité pour les obtenir, cinq ans auparavant, il s'était sans doute lassé d'attendre et d'espérer, car il n'en était plus question depuis longtemps, ni dans ses rapports, ni dans sa correspondance.

Le corps municipal de Bruxelles adressa au ministre de l'intérieur une lettre de remercîments pour l'octroi des trente et un tableaux : « C'est à la patrie de Rubens et de Van Dyck, écrivait-il, qu'il appartient de s'enorgueillir des chefs-d'œuvre de la peinture. Nulle part on n'en sentira mieux le prix. »

Voici la liste des tableaux accordés au Musée de Bruxelles par le décret du 15 février 1811, ordonnant une nouvelle distribution des richesses surabondantes du

Louvre entre les villes de Lyon, Dijon, Bruxelles, Grenoble, Caen et Toulouse :

Ecole du Schiavone, Saint Sébastien.
Tintoret, un Martyre, esquisse.
Sallaert, une Procession.
Id. autre Procession.
Copie de Jules Romain, une Bataille.
École du Caravage, le Christ mort.
Titien, portrait en pied d'un guerrier.
Michel Coxcie, le Déluge.
Rubens, Saint Bavon.
Jordaens, Saint Martin guérissant un possédé.
Vanderheulen, la Vue de Tournay.
J.-C. Procaccini, Saint Sébastien secouru par les anges.
Paul Véronèse, Junon versant ses trésors sur Venise.
Dit du Soyaro, le Christ au tombeau.
Paul Véronèse, la Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Catherine.
Gaudenzio Ferrari, Jesus adoré par les anges et un cardinal.
Albane, Adam et Ève.
P. de Champagne, Saint Étienne.
Id. Saint Ambroise.
Guide, Saint Jérôme, saint Thomas et la Vierge.
Id. une Sibylle.
Leandro Bassan, l'Assomption.
Tintoret, un Sénateur vénitien.
Franc Floris, trois Têtes sur un panneau.
École florentine, Vulcain dénonçant aux dieux l'infidélité de son épouse.
Cignani, la Vierge, Jésus et les Anges.
Sass Ferata (Sasso Ferrato), une Tête de Vierge.
Cru de Faxolus, la Vierge, Jésus et un Ange.
Maria Tintoret, un Repas.
Canaletti, l'Intérieur de Saint-Marc.
Id. une Vue de Venise.

Nous avons transcrit cette liste d'après l'état original de transmission accompagnant l'envoi de 1811 ; mais il est nécessaire d'y joindre quelques explications pour les personnes qui, ne retrouvant plus au Musée plusieurs des

tableaux portés sur la liste, se demanderaient ce qu'ils ont pu devenir, car il n'y a pas eu, comme en 1802, dix tableaux retenus ou échangés. Les trente et une toiles annoncées sont bien effectivement arrivées, et Bosschaert en délivra un reçu en règle. Il reste à dire ce qui est advenu de quelques-unes depuis leur réception.

Le *Saint Sébastien*, de l'école de Schiavone, a été placé, depuis longtemps, parmi les productions d'auteurs inconnus; le *Déluge*, de Michel Coxcie, a été restitué à Cossiers, son véritable auteur; le Faxolus (Fazolo) est devenu un Cigoli; les deux Canaletti ont été, à juste titre, débaptisés pour devenir, l'un un Guardi, l'autre un Belloto.

Quant au *Repas*, de Maria Tintoret, nous renvoyons, pour ce qui le concerne, aux *Noces de Cana* d'Andrea de Michieli. Le *Sénateur vénitien*, de Tintoret; le *Portrait en pied d'un guerrier*, de Titien; le *Saint Jérôme et saint Thomas*, du Guide; *la Vierge*, *l'Enfant Jésus et les anges*, de Cignani, ont été rendus, avec le Raphaël provenant de l'envoi de 1802, au pape, au grand-duc de Toscane et au roi de Prusse, qui les firent réclamer diplomatiquement en 1816, ainsi qu'on le verra plus loin. Le *Saint Bavon*, de Rubens, est retourné à Gand, comme la *Nativité*, de Van Dyck, et l'*Élévation en croix*, du même maître, sont retournés, après 1815, l'un à Termonde et l'autre à Courtrai.

Les tableaux arrivés, il fallut les mettre en état d'être exposés, et il paraît que ce ne fut pas une petite affaire. Bosschaert informa l'administration que tous avaient dû subir des réparations, sans lesquelles il eût été impossible de les placer dans les galeries du Musée. Les frais faits pour leur restauration s'élevèrent à la somme de

1,477 francs. Un nouveau catalogue fut imprimé, à l'occasion des nouveaux accroissements du Musée. C'était le quatrième publié depuis l'inauguration de la collection. Les précédents avaient paru en 1802, 1806 et 1809. Le catalogue de 1811 comprenait 224 numéros pour les tableaux des écoles modernes et 81 numéros pour les tableaux antérieurs à la seconde moitié du XVI^e^ siècle et qualifiés d'anciens.

Il y a, vers cette époque, stagnation dans les accroissements du Musée. Bosschaert paraît être satisfait de l'état de la collection : les acquisitions s'arrêtent. Il n'est fait de dépenses que pour les restaurations. En fouillant dans les magasins, on trouve encore des toiles très-dignes de figurer dans le Musée et qui avaient échappé à de précédentes recherches. De là vient que plusieurs tableaux dont l'acquisition n'est mentionnée dans aucun compte, apparaissent tout à coup dans de nouvelles éditions du catalogue. Nous en avons reconnu ainsi, au moyen de l'inventaire, un certain nombre qui venaient des couvents supprimés. Cela explique comment il se fait que des tableaux sont indiqués plus loin comme provenant de l'ancien fonds, tandis qu'ils ne sont point renseignés dans les premières éditions du catalogue.

Si l'on n'achète plus de tableaux, on continue à en donner. Après les églises et les hospices, vient le Jardin botanique qui sollicite la faveur de puiser dans les magasins du Musée. On se demande probablement quel besoin le Jardin botanique pouvait avoir de tableaux. Une lettre du sieur Delhin, directeur de cet établissement, le fait connaître : « Il existe au dépôt du Musée, écrit-il au maire, quelques vieux et mauvais tableaux qui ne peuvent pas servir à enrichir la collection, mais qui pour-

raient être avantageusement utilisés pour garnir les châssis destinés à couvrir les serres du Jardin botanique. » En conséquence le sieur Delhin demande que Bosschaert soit autorisé à lui délivrer ces tableaux, ainsi que quelques fragments de verre coloré qu'il jugera ne pouvoir pas être utiles au Musée.

Tout étrange qu'elle soit, cette demande est favorablement accueillie, Bosschaert ayant été consulté. Nous ne mettons pas en doute que les tableaux appelés à l'honneur de couvrir les châssis du Jardin botanique ne fussent trop médiocres pour être placés au Musée; nous voulons croire qu'on a choisi les plus mauvais; mais encore pouvait-on en faire un meilleur usage. Ne fût-ce que pour les principes et par respect pour la dignité de l'art, il ne fallait pas leur infliger cette destination vulgaire. Nous ne pouvons toutefois nous défendre de quelque arrière-pensée sur la qualité des tableaux en question. L'autorisation de les délivrer porte qu'ils sont inscrits sous le nº 1264 de l'inventaire général. Si nous consultons cet inventaire, nous voyons figurer au nº 1264 : « Trente et un tableaux ayant servi de cintres, représentant des... » le reste de la phrase resta malheureusement dans la plume du rédacteur. Il s'agissait évidemment des compartiments d'un plafond; or, comme on n'a jamais chargé de travaux de ce genre des artistes sans aucun mérite, il y a lieu de supposer que les tableaux accordés légèrement par Bosschaert à son confrère du Jardin botanique auraient pu recevoir une meilleure destination. Et les fragments de verre colorés? C'étaient des vitraux arrachés aux fenêtres d'une église, très-précieux peut-être? On ne faisait alors aucun cas de ces débris d'un art flétri de l'épithète de *gothique*, car ce mot qui est devenu l'équivalent d'un

éloge, en servant à désigner un style remis en honneur, était une flétrissure au commencement de ce siècle. Les fragments de verrières déposés, avec tant d'autres objets d'art, dans les greniers du Musée, ont disparu sans qu'on sache ce qu'ils sont devenus. On les a donnés ou jetés; cela ne valait pas la peine d'être vendu. Un employé de l'administration du Musée de Paris qui avait rendu quelques services à Bosschaert, à l'époque de ses démarches de solliciteur, exprima le désir d'obtenir de ces vitraux peints dont il se plaisait à orner sa demeure, ainsi que nous l'apprend une lettre conservée dans un des dossiers des archives du Musée. Bosschaert demanda à l'autorité locale et obtint de pouvoir lui en expédier. Il n'y a pas de trace d'aucun autre emploi des verrières qui existaient dans les magasins de l'Ancienne Cour.

Le Musée vivotait sous une administration pleine de bonne volonté, mais dépourvue d'initiative. La chute de l'empire français et la constitution du royaume des Pays-Bas vinrent lui imprimer, comme à toutes choses dans l'État, une violente secousse. Il fit des pertes d'une part, des acquisitions de l'autre; il eut des craintes, des espérances et finalement il se retrouva, après une vive agitation, dans une situation peu différente de celle où il était auparavant.

Dès le milieu du mois d'août 1815, on s'occupa des mesures à prendre, concurremment avec les puissances alliées, pour rentrer en possession des œuvres d'art enlevées à la Belgique par les commissaires républicains. Le 18 août, le baron d'Anethan, intendant départemental de la Dyle, écrivit au chef du bureau des archives générales pour lui demander « des renseignements propres à

former un état des objets d'art, sciences et documents nationaux pris par les armées étrangères depuis leur première invasion. » — « J'ai l'honneur de vous informer, répondit le fonctionnaire auquel s'adressait M. d'Anethan, que les archives du gouvernement qui me sont confiées, renferment peu de notions à cet égard, par la raison que les représentants du peuple et les commissaires français ont enlevé de nos églises et édifices publics, de nos bibliothèques et des abbayes, les tableaux, statues, médailles, manuscrits, livres des plus précieux, sans en dresser inventaire ou en laisser des récépissés détaillés aux personnes qui en avaient la garde. » En l'absence des renseignements que n'avait pu fournir le dépôt des archives, on avait formé, en s'adressant aux autorités locales, une liste des objets d'art qu'avait perdus la Belgique à la suite de l'invasion. Cette liste était sans doute bien incomplète ; mais il s'agissait moins de savoir exactement ce qui avait été enlevé de nos provinces, que de connaître ce qui se trouvait dans les collections publiques de France d'objets d'art que la Belgique était en droit de revendiquer. C'est ce qu'on s'attacha à faire. Une commission composée de MM. Odevaere, Apostool, Ommegang, Van Hal, Van Regemorter, Stier et Cambier, fut chargée d'aller reconnaître les objets réclamés diplomatiquement par MM. de Fagel et de Gagern et de présider à leur enlèvement, ainsi qu'à leur réexpédition. Nous n'avons pas à nous occuper ici de la manière dont fut remplie cette mission ni des difficultés qu'elle rencontra. Ses résultats, relativement au Musée de Bruxelles, sont seuls actuellement de notre compétence.

Les négociations suivies à Paris par les commissaires ont abouti à la restitution de ceux des tableaux enlevés

à la Belgique qui figuraient au Louvre. Nous dirons plus tard comment leur mission échoua en partie, en très-grande partie, et ce qui résulta pour le Musée de Bruxelles de cet insuccès. Les tableaux repris au Louvre ont été emballés et dirigés sur la Belgique. Ils forment un convoi de quatre chariots lourdement chargés, dont deux ont Bruxelles pour destination, tandis que les deux autres doivent continuer leur voyage vers les provinces septentrionales. Le trajet se fait lentement et difficilement. La saison est avancée, on touche à l'hiver, les routes sont mauvaises, et la dimension des caisses ne permettant pas de franchir les portes des villes fortifiées, les chariots sont souvent obligés de faire de longs détours. Enfin ils touchent au terme du voyage. Le 18 novembre le commandant de place de Mons informe son collègue de Bruxelles de l'envoi de dix voitures chargées d'objets d'art, sous une escorte de quinze carabiniers du régiment nº 2, commandés par un officier.

Par la même dépêche le commandant de place de Bruxelles était invité à prescrire ce qui devrait être fait des voitures destinées à cette ville, desquelles il donnerait décharge, et à faire placer les autres à la Grand'Place, devant la garde des pompiers, où elles stationneraient jusqu'à leur départ, qui aurait lieu dans un court délai. Le précieux convoi fit son entrée à Bruxelles, le 20 novembre et les dispositions indiquées furent prises.

Les voitures chargées des tableaux attribués aux provinces méridionales furent conduites au Musée et les autres restèrent sur la place de l'Hôtel-de-Ville, ainsi que l'avait prescrit l'autorité militaire à laquelle était confié le soin de les faire parvenir à leur destination et qui les oubliait un peu, comme le prouve une dépêche

du maire de Bruxelles, M. Vanderlinden d'Hooghvorst, au comte de Mercy-Argenteau, gouverneur du Brabant, en date du 26 novembre. Le magistrat municipal invite l'administration compétente, « à faire en sorte que les chariots qui stationnent sur la Grand'Place soient mis en lieu de sûreté avant l'entrée des troupes étrangères, attendu qu'alors il n'en pourrait plus répondre, les pompiers qui gardent ces chariots ne pouvant résister à des troupes qui vont se répandre en grand nombre sur la place. » Ces troupes étrangères étaient celles des puissances alliées qui traversaient la Belgique en regagnant le Nord.

L'administration municipale de Bruxelles avait pris des mesures pour recevoir les tableaux dont le dépôt allait lui être confié. Son premier soin avait été de nommer, à cet effet, une commission dont la présidence revenait de droit à Bosschaert; mais le conservateur du Musée de Bruxelles ne devait pas être témoin des changements qui allaient avoir lieu dans l'établissement qu'il dirigeait depuis sa création. Il mourut au moment où l'administration municipale le chargeait des soins à prendre pour la réception des tableaux arrivés de France. Son successeur fut le sieur Malaise aîné, chef de division à la Ville, qui avait eu longtemps la surveillance du Musée dans ses attributions administratives et qui remplaçait Bosschaert depuis sa maladie. Nous trouvons dans les archives, relativement au décès de ce dernier, une indication assez curieuse et qu'il ne nous a pas été possible de compléter à l'aide d'autres documents. Le bourgmestre de Bruxelles écrit que : « les tableaux appartenant à feu M. Bosschaert seront expertisés et le montant de l'expertise sera versé entre les mains du représentant des héri-

tiers du défunt. » Bosschaert avait donc déposé au Musée des tableaux qui lui appartenaient? La lettre du bourgmestre ne saurait s'expliquer autrement. Quels étaient ces tableaux? C'est ce qu'il ne nous a pas été donné de découvrir.

Les lenteurs administratives ont parfois de graves inconvénients. Elles eurent des résultats funestes dans le cas dont il va être question. Les tableaux arrivés de France avaient été déposés le 20 novembre 1815 dans la cour du Musée. Un mois après, le 21 décembre, l'autorité locale en informe le gouverneur de la province, en demandant l'autorisation de faire procéder à l'ouverture des caisses. Le gouverneur en réfère au commissaire général de l'instruction, des arts et des sciences à La Haye, et c'est seulement le 3 janvier 1816 qu'il transmet au maire de Bruxelles la décision prise par ce dernier. Voici les termes de la lettre : « M. le commissaire général de l'instruction, etc., à qui j'ai cru devoir soumettre la demande que vous m'en avez faite le 21 décembre dernier, ne s'oppose point à ce que je fasse décaisser les tableaux recouvrés de France et appartenant au Brabant méridional qui se trouvent maintenant sous ma surveillance au Musée de Bruxelles, si la conservation de ces tableaux exige cette opération. » Il était un peu tard pour songer à la conservation des tableaux qui depuis cinq semaines étaient exposés aux intempéries de la mauvaise saison, dans des caisses mal jointes.

Le 5 janvier le maire écrit à Malaise, le nouveau conservateur du Musée, pour qu'il ait à faire ouvrir les caisses. Malaise, qui ne se soucie pas de prendre seul la responsabilité de cette opération, se doutant bien sans doute de l'état dans lequel vont se trouver les tableaux,

demande la nomination d'une commission. Le maire prend le 9 un arrêté qui désigne pour faire partie de cette commission les sieurs Godecharles, Paelinck et Thys. Il est décidé qu'un procès-verbal constatant l'état dans lequel auront été trouvés les tableaux, sera tenu par le conservateur du Musée. Le lendemain, 10, les caisses sont ouvertes en présence des commissaires délégués par la ville, et Malaise constate soigneusement dans son procès-verbal toutes les circonstances de l'opération. Ce que nous avons de mieux à faire, est de citer quelques passages de ce document.

La première caisse ouverte contenait la *Généalogie de la Vierge* de Quentin Metsys : « Nous avons constaté, disent les commissaires, que l'eau a pénétré dans la caisse, a coulé sur les peintures et y a formé différentes taches blanches. En outre quelques jointures des panneaux ont travaillé par l'humidité. »

La deuxième caisse contenait le *Saint Martin*, de Van Dyck et la *Mort de la Vierge*, de Coxcie. Les deux tableaux étaient sans cadres. En parlant du *Saint Martin* les commissaires consignèrent l'observation suivante : « Ce tableau a souffert par l'humidité et son impression à la craie a été soulevée en trois endroits différents. »

Dans la troisième caisse se trouvaient les *Ermites nourris par le corbeau*, de Crayer, et les *Doyens du serment de l'arbalète*, du même maître ; ces deux tableaux également sans cadres. Le premier était endommagé : « L'eau a pénétré dans la caisse, dit le procès-verbal, et une grande partie de la peinture est tachée. »

L'ouverture des caisses, la constatation de l'état des tableaux, leur mise en lieu sûr, exigeaient des précautions et du temps. On fut obligé de suspendre après l'ouver-

ture de la troisième caisse et de remettre au lendemain la reprise de l'opération accomplie avec les mêmes soins et les mêmes formalités. La quatrième caisse renfermait un grand cylindre sur lequel étaient roulés le *Portement de la croix*, de Rubens, et l'*Assomption de sainte Catherine*, de Crayer. Il n'y eut d'avaries constatées ni à l'un ni à l'autre.

La cinquième caisse contenait le *Christ sur les genoux de la Vierge*, de Rubens. Voici comment se sont exprimés les experts : « Nous avons constaté que ce tableau est totalement changé par l'humidité, que le bas de la toile, détrempée par l'eau qui a coulé dans la caisse, semble pourrie et qu'une graisse générale couvre la peinture. »

Dans la sixième et dernière caisse se trouvait l'*Assomption de la Vierge*, de Rubens. « L'humidité qui a pénétré dans la caisse a causé à cette peinture plusieurs grandes bosses par la contraction de la toile qui a fait plier le châssis, lequel est prêt à éclater, quoiqu'il soit très-fort. »

En transmettant cet affligeant procès-verbal au gouverneur, le maire ajoutait quelques détails particuliers. Il n'avait été pris aucune précaution pour l'emballage des tableaux ; les fentes des caisses n'avaient pas été bouchées et on ne les avait pas recouvertes de toile cirée. Et c'est dans cet état qu'on les avait fait voyager au mois de novembre ! Le maire terminait en disant qu'on avait déposé momentanément les tableaux dans des salles du Petit-Quartier du Musée où l'on entretenait un feu modéré pour qu'ils séchassent lentement.

Pour l'honneur des commissaires chargés d'aller recueillir à Paris les chefs-d'œuvre de nos anciens maîtres, nous aurions voulu pouvoir passer ces tristes détails

sous silence ; mais nous ne le pouvions pas. Comment cacher que le *Christ sur les genoux de la Vierge* et l'*Assomption de la Vierge* de Rubens ont singulièrement souffert ? Et si la cause de leur altération n'est pas connue, n'en accusera-t-on pas l'ancienne administration du Musée, qui aura laissé l'art destructeur d'un maladroit restaurateur s'exercer sur les belles pages du maître? Plutôt que de laisser accuser des innocents, nous nommons les coupables. L'équité nous en faisait une loi. Nous avons dit dans quel misérable état se trouvaient les tableaux transportés à Paris par *les soins* des commissaires français après leur enlèvement de Belgique, d'Italie et d'Allemagne. Nos compatriotes ne se sont montrés ni plus adroits ni plus soigneux, lorsqu'on les a envoyés pour veiller à l'heureux retour des chefs-d'œuvre de l'école nationale. Odevaere et ses collègues étaient de fort braves gens, pleins de bonne volonté ; mais ils ont mal rempli leur mission, en ne prenant pas les précautions indiquées par le plus vulgaire bon sens. Et le maire qui signale l'incurie des commissaires, est-il excusable d'avoir laissé plus d'un mois les tableaux dans les caisses où ils pourrissaient, avant de songer à demander la permission de les ouvrir ? A quoi bon, d'ailleurs, attendre cette permission ? Est-ce qu'il n'y a pas des cas où il faut savoir éluder les formalités administratives? Nous ne comprenons pas que le conservateur ait hésité à prendre sur lui de sauver les tableaux, quitte à demander ensuite l'autorisation de le faire. Bosschaert n'y eût pas manqué, et le ministre, s'il était homme d'esprit, l'en eût félicité.

Plusieurs mois s'écoulèrent avant qu'une résolution fût prise sur la destination des tableaux revenus de France et formant la part du Brabant méridional. Un

arrêté du 13 août 1816 détermina ce qui serait fait à cet égard. Voici comment eut lieu la répartition : Au Musée de Bruxelles, le *Portement de la Croix*, de Rubens, le *Christ mort sur les genoux de la Vierge* et *l'Assomption*, du même maître, ainsi que les *Ermites nourris par le Corbeau*, de Crayer ; à l'église du Sablon, la *Mort de la Vierge*, de Michel Coxcie, et les *Doyens du Serment de l'arbalète*, de Crayer ; à l'église de Sainte-Catherine, *l'Assomption de sainte Catherine*, de Crayer ; à l'église de Saventhem, le *Saint Martin*, de Van Dyck ; à l'église de Saint-Pierre de Louvain, la *Généalogie de la Vierge*, de Quentin Metsys. Il était pris, dans l'arrêté qui réglait cette répartition, des dispositions très-sages, pour prévenir le retour de l'abus et du scandale dont tant de fabriques d'église avaient donné l'exemple par la vente de leurs objets d'art. Il était dit que l'acte de la remise des tableaux renfermerait une clause spécifiant qu'ils ne pourraient être aliénés sans l'autorisation du gouvernement. Les maires de Bruxelles, de Louvain et de Saventhem devaient veiller à ce que les tableaux fussent tenus dans un bon état de conservation. Un article de l'arrêté prescrivait encore qu'une commission d'artistes serait nommée par le gouverneur de la province, pour surveiller le placement des tableaux dans les locaux qui leur avaient été assignés. Le gouverneur désigna, comme membres de cette commission, les sieurs Malaise, Paelinck, De Landsheere, François et Thys père.

La Belgique avait adressé des réclamations ; elle en reçut à son tour. Ces réclamations lui vinrent du pape pour la *Vocation de saint Pierre*, de Baroccio, et pour *la Vierge, saint Thomas et saint Jérôme*, du Guide ; du grand-duc de Toscane pour le Raphaël enlevé à la galerie

Pitti; du roi de Prusse pour l'*Allégorie de la Nature* de Cignani, pour un portrait de Titien et pour un autre de Tintoret provenant des collections de Berlin et de Cassel. Une longue correspondance s'engagea au sujet de ces réclamations. Le conservateur du Musée rédigea de volumineux mémoires, dans lesquels il invoqua l'opinion de plusieurs jurisconsultes, pour établir que la ville de Bruxelles avait reçu de la France, à titre onéreux, les tableaux qui étaient devenus pour elle une propriété légitime. Les diplomates chargés de la négociation étaient pressants, le ministre écrivait à l'administration locale lettre sur lettre pour que la restitution eût lieu ; mais le conservateur persistait à soutenir les droits de la ville. La volonté du roi des Pays-Bas trancha la question. Les tableaux furent rendus. La *Vocation de saint Pierre*, de Baroccio, fut seule conservée, parce que le pape n'avait pas suffisamment justifié de la provenance de ce tableau et par conséquent du bien fondé de sa demande. Quant à la réclamation qui venait du côté de l'Allemagne, on aurait pu lui opposer cet excellent argument que le Musée de Mayence possédait cinq tableaux, dont deux beaux Jordaens, provenant de la Belgique, qui lui avaient été donnés par la France et sur lesquels il avait exactement les mêmes droits que le Musée de Bruxelles sur les tableaux provenant d'Allemagne et reçus également de la France. Il y avait donc lieu de ce côté, non pas à une restitution, mais à un échange. Ainsi le voulait la justice ; mais nous venons de dire que la volonté du roi des Pays-Bas en décida autrement.

Le gouvernement français fit aussi parvenir des réclamations à celui des Pays-Pas. Il redemandait les tableaux envoyés, en 1802 et en 1811, au Musée de Bruxelles. Il

y avait une réponse bien simple à lui faire : elle fut faite. Les éléments en furent fournis par le conservateur du Musée de Bruxelles dans un long mémoire où la question était traitée d'une manière nette et précise. La Belgique avait fait réclamer à la France deux cent trente et un tableaux. Sur ce nombre quatre-vingt-douze seulement avaient été rendus : c'étaient ceux qui se trouvaient au Louvre. A l'égard des autres, répandus dans les différents musées de France et même des provinces d'Italie et d'Allemagne qui avaient fait quelque temps partie de l'Empire français, ils devaient être restitués plus tard ; M. Denon en avait pris l'engagement formel vis-à-vis des commissaires belges. On savait où ils étaient ; le conservateur du Musée de Bruxelles le rappelait dans son mémoire. Ils étaient à Bordeaux, à Caen, à Dijon, à Grenoble, à Lille, à Lyon, à Mayence, à Marseille, à Milan, à Nancy, à Nantes, à Rennes, à Rouen, à Strasbourg, à Tours et à Toulouse, à Paris même, dans des églises. C'étaient les œuvres des premiers maîtres de notre école. Le conservateur du Musée de Bruxelles faisait observer avec juste raison qu'avant de demander la restitution de ce qui avait été donné à la Belgique comme une mince compensation de ce qu'elle avait perdu, il fallait commencer par lui rendre ce qu'on avait à elle. Ces raisonnements, appuyés par le témoignage irrécusable des faits, firent envisager la question sous son véritable aspect. Le gouvernement des Pays-Bas répondit dans le sens des observations contenues dans le rapport dont nous venons de parler. Malheureusement les choses en restèrent là. Le Musée de Bruxelles aurait bien volontiers échangé contre les œuvres des maîtres flamands gardées par les musées de France, au préjudice des droits de la Belgique,

les tableaux qu'il avait reçus de Paris, sans compter qu'il avait déjà restitué au pape, au grand-duc de Toscane et au roi de Prusse, plusieurs des plus précieux de ces tableaux.

Le Musée de Bruxelles fit encore quelques pertes ; mais ce ne fut pas, du moins, l'étranger qui en profita. *Saint Bavon distribuant ses biens aux pauvres*, de Rubens, la *Nativité de Jésus-Christ*, de Van Dyck, l'*Érection en croix*, du même maître, furent rendus aux villes de Gand, Termonde et Courtrai, comme on l'a vu plus haut.

Dans le rapport qu'il adressa à l'administration communale un an environ après avoir pris possession des fonctions de conservateur du Musée, Malaise dit que pour remplir les vides causés dans les galeries par les restitutions, on eut recours au dépôt, où l'on retrouva encore de bons tableaux, notamment le *Calvaire* d'Otto Venius. On l'avait cependant bien mis à contribution, ce malheureux dépôt dans lequel on affirmait, depuis quinze ans, qu'il ne restait plus rien qui fût digne du Musée ! Dans ce même rapport, Malaise s'attache à prouver que par les dépenses qu'a faites la ville pour la mise en état et pour l'entretien des tableaux du Musée, elle en est devenue véritablement propriétaire. A quoi sert la peine qu'il prend là ? Qui songe à disputer à la ville la possession du Musée ? Une phrase qui termine ce passage du rapport nous apprend dans quelle intention Malaise s'est livré à une argumentation que nous regardons comme superflue et qui répond à une pensée de l'autorité dont il relève. Cette preuve est contenue dans les lignes que nous transcrivons textuellement : « On peut donc conclure de ce qui précède que la ville, possédant à titre onéreux, a le droit de se considérer

comme propriétaire de tous les tableaux de la galerie, surtout dans les circonstances actuelles où il est question d'en faire hommage à Sa Majesté. »

La ville de Bruxelles avait donc l'intention de faire hommage du Musée au roi des Pays-Bas. C'est un fait curieux que nous n'avions vu consigné nulle part et dont l'unique trace se trouve, peut-être, dans le rapport du sieur Malaise. On aura fait comprendre aux magistrats communaux, auxquels était venue cette étrange idée, que leurs droits sur le Musée n'allaient pas jusqu'à pouvoir en aliéner la possession ; que les collections de ce genre appartiennent à la nation, font partie de son patrimoine et n'en sauraient être distraites, fût-ce pour être offertes comme un hommage au prince. Ces dépenses faites pour le Musée et que Malaise invoquait pour établir la qualité de propriétaire de la ville, qui les avait payées ? les contribuables : or c'est à eux que le Musée appartenait, et l'on n'avait pas le droit de disposer de leur bien. Nous avons la conviction que le roi des Pays-Bas adressa lui-même ces objections aux magistrats de la ville de Bruxelles, si l'on pressentit ses intentions au sujet de la démarche qu'on se proposait de faire.

Malaise s'occupa de remettre en ordre le Musée un peu bouleversé par les événements que nous venons de rapporter. Son premier soin fut de faire restaurer les tableaux revenus de Paris dans le misérable état qu'on a vu. C'était une besogne difficile et délicate. Elle fut exécutée avec prudence et aussi bien qu'on pouvait l'attendre de l'homme réputé le plus habile dans l'art de la restauration, art dangereux presque autant qu'utile, qui a conservé quelques tableaux, mais qui en a perdu plus encore et que bien peu pratiquent, aujourd'hui encore, avec

le tact et le discernement qu'il exige. C'était M. Thys, le père, qui était habituellement chargé de la restauration des tableaux du Musée. Les travaux de ce genre qu'il eut à faire furent nombreux ; on a vu quel concours de circonstances les avait multipliés. Tirés des magasins où ils avaient été, pour ainsi dire, jetés pêle-mêle, envoyés de France où ils avaient été soumis à des causes semblables de détérioration, exposés à de plus grands dommages encore par l'incurie des commissaires et de l'administration centrale, en 1815, la plupart des tableaux qui étaient entrés successivement dans la galerie avaient dû passer par l'épreuve de la réparation. Beaucoup, ceux de la plus grande dimension particulièrement, avaient même été rentoilés. Tout cela était coûteux, et en y réfléchissant, on ne doit pas s'étonner que le maigre budget accordé par la ville, (de six à sept mille francs), ait été presque entièrement absorbé chaque année par les dépenses d'entretien et qu'il soit resté fort peu de chose à consacrer aux acquisitions. C'était par douzaines qu'on enlevait les tableaux pour les restaurer, surtout depuis la mort de Bosschaert qui se montra, de ce côté, plus réservé, plus prudent que ses successeurs. Nous trouvons, parmi les comptes du Musée, une réclamation du peintre Thys, ayant pour objet d'obtenir le payement d'une somme qui lui est due pour la restauration de trente-sept tableaux dans le courant de l'année 1817. C'était, nous venons de le dire, le meilleur restaurateur de l'époque. Bosschaert l'employait presque exclusivement. Le nom d'un autre restaurateur, nommé Alexandre, apparaît rarement dans les comptes et pour des travaux de peu d'importance. Une fois, l'administration centrale voulut, de sa propre initiative, recourir aux services d'un praticien au-

quel le conservateur n'avait point accordé sa confiance, et elle n'eut pas la main heureuse. Le 26 pluviôse an XIII, le maire, M. Van Langenhoven, adressa à Bosschaert une lettre ainsi conçue : « Je désire, d'après le compte que je me suis fait rendre, que M. Van Regemoorter, peintre d'Anvers, répare le beau tableau de Rubens, représentant l'*Adoration des Mages*, qui existe au Musée, après, toutefois, qu'il aura été rentoilé par M. Alexandre, dont les talents me sont connus. » Le maire était peut-être bon juge en affaires administratives ; mais il n'en était pas de même dans les choses d'art, à l'égard desquelles il aurait beaucoup mieux fait de s'en rapporter à l'avis de gens plus compétents que lui en pareille matière. En dépit du compte qu'il s'était fait rendre, M. Van Regemoorter fit de détestable besogne. Peu de temps après, il fallut recommencer. Bosschaert proposa de confier à Thys le soin de réparer les fautes du restaurateur anversois : « Il s'agit, disait-il dans son rapport, d'enlever des masses de repeints sur un tableau qu'une mauvaise restauration a rendu méconnaissable. » Le maire lui répondit : « Vous recommanderez à M. Thys d'employer les plus grandes précautions. Lorsqu'il s'agit de la conservation d'une production du grand Rubens, elles sont indispensables. » Pourquoi le magistrat municipal n'avait-il pas fait cette judicieuse réflexion avant de confier la restauration de l'*Adoration des Mages* à un peintre incapable de la bien faire? Quand le mal eut été réparé, Bosschaert écrivit au maire : « La restauration a eu l'effet désiré. Les repeints sont enlevés et le tableau, débarrassé d'un voile qui l'obscurcissait, a repris tout son éclat. »

Dans une autre circonstance, on eut encore l'occasion de reconnaître combien il est imprudent de confier la res-

tauration d'œuvres de maîtres à des praticiens dont l'habileté et la discrétion n'ont pas été éprouvées. Plusieurs tableaux de prix avaient été remis, pour être restaurés, à un certain Gippers. Dans le nombre se trouvait le *Christ porté au tombeau*, de Palma l'ancien, un des plus beaux spécimens de la peinture italienne que possédât le Musée. Cet homme fit de mauvaises affaires, se cacha pendant quelque temps pour échapper aux poursuites de ses créanciers, et les nombreuses lettres que lui écrivait l'administration communale pour lui faire restituer le Palma restaient sans réponse. Il le rapporta enfin; mais dans un tel état, qu'il fut depuis lors impossible de le replacer dans les galeries du Musée. Ce même habile homme avait renvoyé précédemment deux autres tableaux qu'on lui reprochait d'avoir fort mal restaurés. Il eut l'imprudence de répondre au bourgmestre : « Si, comme on le dit, l'élève qui a réparé ces deux tableaux les a gâtés par des repeints, j'enlèverai ces repeints et je les rendrai tels qu'ils étaient. » On aurait pu lui demander pourquoi il imaginait qu'ils lui avaient été remis.

Des accidents semblables ne sont plus à craindre. Les travaux de restauration du Musée de Bruxelles sont exécutés maintenant par un artiste dont le talent et l'expérience laissent l'administration dans une sécurité parfaite sur le résultat des missions qui lui sont données. La restauration des Rubens de la cathédrale d'Anvers a fait à M. Étienne Leroy, dans le monde artiste, une réputation qui rend superflu tout éloge de sa manière de pratiquer un art dont l'importance et la difficulté sont appréciées par les personnes qui savent combien de productions de grands maîtres ont été anéanties par le fait de restaurations maladroites.

Malaise avait remplacé Bosschaert à la fin de l'année 1815 : le 5 mai 1816, il donna sa démission, qui fut acceptée. Nous ignorons quels furent les motifs de sa retraite. L'administration communale, ne sachant par qui le remplacer, s'adressa à Van Hulthem en le priant de vouloir accepter, ne fût-ce que provisoirement, les fonctions de conservateur du Musée, qu'il pourrait fort bien remplir concurremment avec celles de bibliothécaire et de secrétaire perpétuel de l'Académie. Van Hulthem y consentit, et le bourgmestre informa le ministre de sa nomination. A partir de ce moment, en effet, il reçut, dans la correspondance officielle, le titre de conservateur du Musée de Bruxelles. Van Hulthem était un homme de goût ; mais il manquait des connaissances spéciales nécessaires pour diriger un Musée et la multiplicité de ses occupations ne lui permettait pas, d'ailleurs, de donner à la surveillance de cet établissement tous les soins qu'il réclamait. Les acquisitions furent plus rares que jamais et il ne se fit plus guère de restaurations. La ville ne s'en plaignit pas ; c'était pour elle une économie toute claire, et les économies étaient de son goût.

A cette même époque (1818), une correspondance s'établit entre le conseil des hospices et l'administration communale au sujet d'un tableau, un beau tableau à ce qu'il paraît, qui a été trouvé dans le local dit de l'Infirmerie. Le conseil des hospices demande que la ville le lui achète ou qu'elle l'autorise à le vendre. Il a déjà tenté des démarches pour obtenir que l'acquisition en soit faite par le roi. La ville répond qu'elle n'a pas d'argent disponible pour payer le tableau, mais qu'elle s'oppose à ce qu'il soit vendu. N'a-t-elle pas, chaque année, à combler le déficit des hospices ? Le tableau doit être conservé à

Bruxelles et placé au Musée, sauf à conclure sur ce pied que la ville payerait, après expertise, l'intérêt du capital à raison de cinq pour cent. Il est vraisemblable que cette affaire n'eut aucune suite, car nous n'avons trouvé dans les archives ni expertise, ni convention, ni mention de l'entrée du tableau au Musée. La ville était, du reste, parfaitement fondée à répondre comme elle l'avait fait. Payant chaque année aux hospices une somme considérable, elle pouvait regarder comme un juste échange le placement du tableau en question dans le Musée communal. D'ailleurs, peut-être bien la ville aurait-elle eu plus de droits qu'elle ne le pensait, à faire valoir contre les prétentions du conseil des hospices. D'où venait ce tableau retrouvé dans le local de l'Infirmerie? N'était-ce pas un de ceux qui avaient été *prêtés* aux hospices par le Musée, à la condition de les réintégrer à la première réquisition? S'il en était ainsi, pouvait-on admettre que la ville dût racheter une chose qui lui appartenait? Il n'y avait plus personne, malheureusement, qui pût fournir à l'administration communale des renseignements sur la question soulevée par le conseil des hospices. Le Musée de Bruxelles était fort mal administré, ses archives étaient dans le plus grand désordre et le fil des traditions était, en quelque sorte, rompu par la retraite de Malaise. Van Hulthem ne connaissait pas plus l'histoire de la collection qu'il ne se connaissait en tableaux.

Au mois de mars 1819, M. Falck, ministre de l'instruction publique, de l'industrie nationale et des colonies, informa le bourgmestre de Bruxelles que le roi, ayant fait l'acquisition du Musée Lupus, désirait qu'il fût placé dans la ville de Bruxelles. Attendu qu'il n'y a

pas dans cette ville de local où le Musée en question puisse être convenablement installé, le ministre s'adresse aux bourgmestre et échevins : « qui possèdent de vastes bâtiments consacrés aux arts et aux sciences, et dont ils pourraient peut-être céder quelque partie. » Il termine en demandant si l'on ne pourrait pas trouver également, près des salles qui seraient affectées au Musée Lupus, un logement pour le conservateur. Le bourgmestre répond au ministre que dans les bâtiments de l'Ancienne Cour, où se trouvent déjà le musée de tableaux, un cabinet de physique, des écoles de médecine, de chant et de danse, il y a une immense salle ayant jadis servi de bibliothèque aux princes autrichiens, gouverneurs généraux, laquelle pourrait recevoir le dépôt du Musée Lupus. Quant au logement du conservateur, les magistrats communaux expriment le regret de « ne pouvoir rien faire pour M. Lupus. » Ce dernier avait donc vendu sa collection au roi des Pays-Bas à la condition d'en être le conservateur?

M. le baron de Thysebaert, qui venait d'être nommé conservateur du Musée, en remplacement de Van Hulthem, fut invité à prendre des mesures pour faire approprier l'ancienne bibliothèque des gouverneurs généraux à la nouvelle destination qui lui était donnée. On n'allait pas vite en besogne à l'administration du Musée, à moins que les lenteurs ne soient venues de l'autorité supérieure. Toujours est-il que les premières négociations relatives au placement du Musée Lupus eurent lieu au mois de mars 1819 et que c'est seulement au mois de juillet 1823 que se fit la cérémonie officielle de sa remise aux magistrats communaux. Le collége avait délégué M. Van Gameren, échevin, assisté de M. Thys, peintre-restaurateur

du Musée, pour cette cérémonie ; le gouvernement était représenté par M. Dugniolle.

Nous ne savons pas au juste de quoi se composait la collection Lupus, dont le souvenir s'est complétement effacé, et nous avouons n'avoir pas fait de grands efforts pour nous en instruire. Il nous suffisait d'être renseigné sur ce qui concernait les tableaux ; or, sous ce rapport, nous avons eu tous les éclaircissements désirables par un catalogue qu'avait rédigé l'ancien possesseur de la collection. En tête de ce catalogue, se trouve une indication de laquelle il résulte que les tableaux formaient la dixième classe de l'ensemble de la collection. Le chevalier Lupus s'était fait ou voulait faire naître d'étranges illusions sur la valeur des objets d'art qu'il avait réunis. S'il fallait en croire les annotations de l'inventaire qu'il avait dressé avec plus d'enthousiasme que de science, il n'y avait pas, dans sa petite galerie, un tableau qui ne fût un chef-d'œuvre ou qui ne dût exciter le plus vif intérêt par son ancienneté. Ses opinions ou ses prétentions étaient cependant fort éloignées de la vérité. Les tableaux décrits dans le catalogue du chevalier Lupus étaient au nombre de quatre-vingt-dix. Presque tous appartenaient aux écoles flamande et allemande du XVe et du XVIe siècle. Il en était peu, dans le nombre, qui eussent quelque mérite ou qui offrissent un certain intérêt historique. Il en est resté tout au plus une dizaine dans le Musée, ainsi qu'on pourra le voir par les indications de provenance du catalogue. La plupart furent relégués dans les greniers, et nous pouvons certifier, après les avoir examinés, qu'on ne leur a pas fait d'injustice en les exilant de la galerie.

On avait, il y a quarante ans, de singulières idées sur

la manière d'administrer les dépôts publics. Nous en avons cité déjà des exemples, nous en citerons encore, outre celui que voici. Le nouveau conservateur du Musée, le baron de Thysebaert, écrit au bourgmestre, en 1821, que parmi les tableaux qui existent au Musée, mais qui n'ont point été placés dans les galeries, à cause de leur peu de mérite comme objets d'art, se trouve un portrait de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche. Un Viennois qui a été chargé de rechercher une effigie de cette princesse, serait disposé à en faire l'acquisition. Le conservateur affirme que pareille occasion de se débarrasser de ce tableau ne se présentera plus. Des artistes l'ont évalué à cent francs; le Viennois en offre trois cents. C'est un marché d'or pour le Musée; le baron de Thysebaert espère qu'on l'autorisera à le conclure. Il propose, par la même occasion, de faire droit à la requête du curé de Saint-Jacques (Caudenberg), tendante à obtenir le mécanisme du carillon de la ci-devant abbaye d'Afflighem, avec le cylindre qui le mettait en mouvement. Quant aux clochettes du carillon, elles avaient été fondues par les Français pour en faire des gros sous ou des canons. Ce mécanisme se trouvait déposé dans les magasins du Musée, parmi les innombrables objets non portés à l'inventaire. Après avoir exposé au conseil communal la demande du curé de Saint-Jacques, M. de Thysebaert ajoutait : « Il se fonde sur l'économie qu'il ferait en se passant d'un carillonneur qu'il doit payer à chaque solennité et sur l'agrément qu'il procurerait à ses paroissiens, en leur donnant de la musique tout le long du jour et même la nuit. »

Le collége des bourgmestre et échevins donna son assentiment aux deux propositions du baron de Thysebaert.

Il n'y avait nulle difficulté à accueillir favorablement la demande de ce bon curé, qui croyait faire le bonheur de ses paroissiens en leur donnant de la musique (et quelle musique !) tout le long du jour, et même la nuit; mais comment pouvait-on consentir à ce que le conservateur du Musée vendît un tableau dont on ne prenait pas même la précaution de fixer la valeur par une expertise?

L'administration du Musée allait de mal en pis. A Bosschaert, qui avait des préjugés, mais qu'une éducation technique avait, du moins, préparé à remplir ses fonctions, avaient succédé un homme d'administration, Malaise, puis un bibliophile, puis un personnage fort honorable sans doute, mais qu'aucune connaissance spéciale ne paraissent avoir pu recommander au choix de l'autorité communale. On en vient à n'avoir plus ni conservateur, ni administrateur pour le Musée, dont le plus haut fonctionnaire se trouve être le concierge. Au mois de septembre 1822, le peintre restaurateur Thys écrit au collége échevinal que par la maladie du baron de Thysebaert, suivie de sa mort, le Musée est resté sans surveillance et réduit aux soins d'un concierge. « Voyant cet établissement ainsi abandonné, il a cru pouvoir prendre sur lui de le surveiller, bien que n'y étant pas autorisé, dans l'intention de bien faire et pour que tout y restât en bon ordre. » Non-seulement Thys s'est constitué le surveillant du Musée, mais il s'occupe de l'administration de ce dépôt. Dans sa lettre au collége échevinal, il fait remarquer que les fonds alloués pour le service de l'établissement sont restés disponibles depuis le commencement de la maladie de M. de Thysebaert. On pourrait les employer, dit-il, à l'entretien des tableaux, à l'amélioration des

locaux et à des acquisitions. Il est de fait qu'on ne pouvait guère les employer à autre chose. Le conservateur officieux ajoute qu'on se procurerait facilement les moyens d'acquérir beaucoup de bons tableaux, en faisant une vente des toiles de rebut qui se trouvent en grand nombre dans les greniers du Musée.

Dans une seconde lettre, datée du 25 novembre 1823, Thys écrit au collége échevinal : « Le concierge du Musée m'a fait rapport que le désir des membres de la régence était que la vente des tableaux de rebut soit faite incessamment. » Il en a parlé, dit-il, à MM. François et Coene, membres de la commission, qui lui laissent le soin d'organiser cette vente. Il sera nécessaire qu'il fasse insérer une annonce dans les gazettes et imprimer des affiches. Des ouvriers lui seront nécessaires pour transporter les tableaux pesants et « pour défaire les cloisons qui ont été faites des grands tableaux du dépôt. » Il demande d'être autorisé à tout cela.

On éprouve un profond étonnement à la lecture de cette lettre. Elle donne une singulière idée de la façon dont la chose publique était administrée en 1823. Il y avait une commission au Musée, puisque Thys dit avoir parlé à deux de ses membres, et il se trouve qu'après la mort du conservateur, l'établissement reste sans surveillance, à ce point que le peintre-restaurateur se croit autorisé à en prendre la direction. Thys apprend que les membres de la régence désirent que la vente des tableaux de rebut ait lieu prochainement et c'est par le concierge qu'il en est informé. C'est lui qui choisira les tableaux destinés à la vente, et sous le contrôle du concierge, sans doute, car nous ne voyons aucune autorité intervenir dans l'administration du Musée. Que faisait

donc la commission, pourquoi l'avait-on nommée et quelles étaient ses attributions?

Une autre particularité bien étrange nous est révélée par le dernier paragraphe de la lettre du peintre Thys, celui où il est parlé de « défaire les cloisons qui ont été faites des grands tableaux du dépôt. » On avait donc employé des tableaux à faire des cloisons, de même qu'on en avait donné pour couvrir les châssis du Jardin botanique. Nous n'incriminons ni les intentions ni les actes de nos devanciers; mais il n'est pas possible de ne point consigner des faits aussi bizarres dans une histoire du Musée. Il est bon de connaître les idées et les usages de chaque époque. C'est en voyant ce qui a été fait, qu'on apprend ce qu'il faut faire et aussi ce qu'il faut éviter.

Thys a reçu, vraisemblablement, l'autorisation qu'il avait demandée; il a pris tous ses arrangements, défait les fameuses cloisons, et il informe le collége échevinal de l'état des choses dans la lettre que voici : « Maintenant que la vente des livres de la Bibliothèque est remise pour un autre temps, la vente des tableaux de rebut du Musée pourrait être accélérée. Grand nombre de ces tableaux sont déjà placés et numérotés. Il me paraît que l'annonce de cette vente pourrait être faite, pour que les étrangers en soient informés. » Quelle était cette vente de livres de la Bibliothèque dont parlait Thys? Il en est également question dans le passage suivant d'une lettre adressée au bourgmestre, par un certain M. Picard, secrétaire de la Société royale des Beaux-Arts de Bruxelles : « M. Plaisant, avocat, demeurant rue de Ruysbroeck, coin de celle de la Paille, consent volontiers à faire partie de la commission chargée d'épurer la bibliothèque du Musée. Il se connaît en livres. » Cette

lettre est antérieure de six mois à celle de Thys. De quelle épuration s'agissait-il ? Il y avait donc une bibliothèque au Musée ? Elle devait être composée d'ouvrages relatifs aux arts. Peut-être est-il question de la Bibliothèque communale. Que n'a-t-on pas vendu si M. Plaisant et ses terribles collègues ont exécuté leur menace d'épuration ! Encore une fois nos pères avaient d'étranges caprices.

On eut pourtant des scrupules sur ce qui pourrait advenir d'une vente des tableaux dits *de rebut*, faite avec trop de précipitation et sans contrôle. Le collége échevinal ajourna sa décision. L'affaire fut reprise l'année suivante et cette fois avec plus de régularité. L'administration du Musée avait été reconstituée. Le 27 juin 1823, le bourgmestre écrit à MM. Devinck-d'Orp et Hennessy, conservateurs de cet établissement : « Vous venez d'informer le collége qu'il se trouve dans les bâtiments de l'Ancienne Cour à peu près douze cents tableaux, basreliefs, pastels, miniatures et estampes qui n'ont pas assez de mérite pour être placés dans les salles du Musée, et vous lui proposez de mettre lesdits objets en vente publique, afin d'en appliquer le produit en achats d'autres tableaux de bons maîtres. Vous demandez en outre que cette vente ait lieu au local du Musée, dans la galerie Lupus, et à pouvoir y comprendre aussi quelques tableaux et pastels provenant des familles Audenaerde et autres. Cette vente a été décidée par résolution du conseil de régence, du 23 août 1821. » Le bourgmestre ajoute que la vente pourra se faire dans la galerie Lupus ; seulement il faudra qu'elle ait lieu publiquement. Les conservateurs devront faire les démarches nécessaires pour retrouver les auteurs des dépôts anonymes et ex-

cepter provisoirement de la vente les objets provenant de la famille Audenaerde ou d'autres familles connues.

De certaines mesures d'ordre étaient prises, du moins, pour cette vente dont il avait été tant de fois question et qui avait failli se faire de la manière la plus irrégulière, la plus contraire aux principes d'une bonne administration, ainsi qu'aux intérêts du Musée. Les objets qui devaient être mis en réserve comme provenant de différentes familles étaient, sans doute, ceux qui avaient jadis appartenu à des émigrés ou qui formaient les dépôts particuliers dont nous avons vu que plusieurs furent réclamés et restitués. En interdire la vente était, de la part du collége échevinal, une preuve de tact et d'équité. Il eût été d'un grand intérêt de pouvoir recueillir quelques indices sur l'importance et la valeur des tableaux, dessins, morceaux de sculpture, au nombre de douze cents dont les conservateurs du Musée sollicitèrent et obtinrent la mise en vente. La satisfaction d'éclaircir ce point curieux ne nous a pas été donnée. Un moment, nous avons cru y parvenir en partie, quand nous avons trouvé, dans les archives du Musée, un gros cahier portant cette inscription : *Catalogue des vieux tableaux à vendre.*—1823 ; mais ce prétendu catalogue n'est qu'une liste informe, sans noms de peintres, où les tableaux sont désignés sommairement, de la façon la plus ridicule, par une personne qui, outre qu'elle était étrangère à toute notion d'art, n'avait pas même l'intelligence des sujets représentés. Nous avons pu constater seulement, par le mot *réservé* mis en marge d'environ soixante numéros, qu'il a été fait une sorte de révision, de contrôle de l'opération et que les tableaux dans lesquels un juge plus ou moins compétent avait cru trouver

un certain degré d'intérêt, furent exceptés de la vente. Le résultat même de l'opération nous aurait fourni quelques lumières; en voyant le prix auquel les tableaux furent vendus, nous aurions pu nous former approximativement l'idée de leur mérite. Nos recherches de ce côté ont été vaines, quoique secondées avec la plus grande obligeance par M. A. Wauters, le savant archiviste de la ville de Bruxelles. Il n'est fait mention, dans les comptes de la commune, d'aucune somme encaissée à la suite de la vente. Peut-être le produit total en fut-il laissé au Musée, pour être converti en acquisitions de tableaux, bien qu'une telle mesure ne s'accordât point avec les règles établies en matière d'administration financière. Les comptes particuliers du Musée, déposés à l'hôtel de ville, avaient dû relater cette circonstance. Nous les avons parcourus, sans rencontrer aucune pièce qui s'y rapportât. Il est certain pourtant que la vente de douze cents objets d'art, même médiocres, a dû produire une somme assez forte. L'impossibilité de vérifier un fait aussi important dans l'histoire du Musée, d'un fait qui s'est passé à une époque si rapprochée de nous, est vraiment inexplicable. C'est au point qu'on douterait que la vente ait eu lieu, si un document que nous avons rencontré dans les archives, et dont il sera bientôt fait mention, n'attestait qu'elle s'effectua conformément à la décision prise.

Un grand danger menaça le Musée en 1827. Un incendie, allumé par l'imprudence des plombiers occupés à la réparation des toitures, dévora un certain nombre de tableaux dans les greniers et se communiqua à la galerie inférieure, à l'endroit où se trouvaient précisément les chefs-d'œuvre de Rubens. Au premier signal du danger, on les avait transportés dans d'autres

salles et pas un ne fut atteint. On parvint heureusement à se rendre maître du feu; mais on ne profita point, comme on aurait dû le faire, de la leçon donnée par cet accident. Le local du Musée présente, par la nature de sa construction et par l'absence d'isolement, un danger permanent d'incendie qui inquiète les amis des arts, qui a fixé l'attention du gouvernement et auquel on s'occupera prochainement de le soustraire, il y a lieu de l'espérer. S'il faut s'étonner d'une chose, ce n'est pas que le feu ait pris au Musée en 1827; c'est que la collection n'ait pas été brûlée vingt fois pour une. On eut jadis l'imprudence d'accorder à plusieurs personnes la jouissance d'un logement dans les bâtiments de l'Ancienne Cour. Il y a plus : l'artificier, entrepreneur des fêtes officielles, y avait son habitation et son atelier au commencement de ce siècle. Nous sommes, en vérité, plus sages que nos pères, quoiqu'on nous dise souvent le contraire.

A différentes reprises il se présente des incidents dont la correspondance entre la commission administrative du Musée et l'autorité communale garde la trace, et qui prouvent qu'à aucune époque le Musée n'a renoncé à ses droits sur les tableaux confiés aux églises et aux hospices. Le 15 décembre 1827, la commission du Musée écrivit au conseil communal pour lui rappeler dans quelles circonstances et à quelles conditions avaient eu lieu les prêts de tableaux. Elle est fondée à croire, dit-elle, que les mesures de conservation n'ont pas été prises par tous les établissements religieux ou civils dont les engagements à cet égard étaient formels. Elle demande, en conséquence, l'autorisation de se livrer à une inspection qui lui permettra de constater l'état de tous les tableaux

en 1827, par M. de Wellens, fils du bourgmestre de Bruxelles. Outre les conservateurs, il y avait un conseil composé de MM. Navez, Van Assche et Odevaere. On avait voulu, sans doute, par cette combinaison, réunir l'élément administratif à l'élément artiste dans la commission à laquelle était confié le soin de veiller sur les intérêts du Musée.

En 1830, le gouvernement provisoire nomma M. Eugène Verboeckhoven directeur du Musée de Bruxelles. Ce décret ne reçut pas son exécution. Le conseil communal contesta la légalité de la mesure et soutint que le gouvernement n'avait pas le droit d'imposer un directeur à un établissement appartenant à la ville. Cette objection était trop fondée pour n'être pas accueillie. Le décret du gouvernement provisoire fut regardé comme non avenu, et le Musée continua d'être administré par la commission d'origine communale.

Une résolution prise par la commission du Musée, en 1830, prouve que la vente de 1823 eut lieu réellement, bien que la trace des résultats qu'elle produisit ait échappé à nos recherches. La commission décida qu'on vendrait encore un *résidu* de tableaux et que le sieur Thys s'entendrait avec le sieur Maestraeten pour en dresser le catalogue. Puisqu'il s'agit de vendre *encore* un *résidu* de tableaux, c'est qu'une première et grande opération de ce genre avait été réalisée précédemment. D'ailleurs, nous avons vu qu'en 1823 on avait dressé un inventaire de douze cents objets d'art, tandis que cette fois la liste ne comprend que quarante-neuf tableaux. C'est, comme on le dit, un résidu et il est réduit à de minimes proportions par l'incendie de 1827. Voici l'intitulé de la liste en question : « État descriptif d'une quantité de vieux tableaux

déposés dans les greniers de l'Ancienne Cour, qui ont fait partie ci-devant du Musée de cette ville, qui n'ont point été jugés propres à être conservés pour ledit service et dont la vente est, par suite, proposée. » Les tableaux que l'on va vendre cette fois ont donc fait précédemment partie du Musée ; ils proviennent d'une épuration. Nous voudrions croire qu'ils ont été éliminés en connaissance de cause et qu'aucun n'était digne, en effet, de rester sous les yeux du public ; mais nous avons vu trop souvent le caprice, l'esprit de système présider à ces prétendues épurations, pour être complétement rassuré sur les effets de celle-ci. La liste dressée en manière d'état descriptif est, comme les précédentes, très-sobre de renseignements ; sauf en deux cas que nous allons citer et qui condamnent les épurations, elle ne permet de former que de vagues suppositions. Le nº 17 porte cette indication : « Paysage d'Adrien Vande Velde. » C'est une erreur, sans doute ; qui donc aurait pu songer à vendre un paysage d'Adrien Vande Velde? Non, ce n'est pas une erreur. Il s'agissait bien véritablement d'une œuvre du maître hollandais. D'où venait ce paysage? Nous n'avons pas rencontré la mention de son acquisition. Peut-être avait-il été, comme tant d'autres bons tableaux, retrouvé dans un coin du magasin. On le voit apparaître pour la première fois dans le catalogue de 1819, relégué au supplément et décrit ainsi : « Paysage esquissé ; vue d'une partie du bois de La Haye ; le devant est orné de quelque bétail ; plus loin, passe le carrosse du prince stathouder. L'horizon indique les dunes de la mer. » On vendait ce précieux échantillon d'un peintre dont on n'avait pas d'autre production, parce qu'il n'était pas terminé ! Peut-être cette circonstance lui donnait-elle plus de prix en-

core. Qui sait si ce n'était pas le dernier ouvrage de l'artiste. Et qui donc ignore l'intérêt qui s'attache à l'esquisse d'un maître? La preuve que le paysage d'Adrien Vande Velde n'était pas aussi indigne que l'avaient pensé les épurateurs, c'est qu'il fut acheté, si les informations que nous avons prises sont exactes, par un amateur de Bruxelles, qui le possède encore, pour la somme d'environ seize cents francs, dans un temps où les tableaux ne montaient point à des prix élevés, et dans une vente où l'on avait annoncé d'avance qu'il ne se trouverait que des œuvres de rebut.

Sous le nº 46 de la même liste se trouvaient indiquées : « Neuf différentes esquisses représentant la Passion du Sauveur, » sans nom de peintre. Ces esquisses sont vraisemblablement celles qui figurent à l'inventaire général sous cette désignation : « SALLAERT, neuf petits tableaux roulés et sans châssis, sujets de la Passion du Seigneur. — Esquisses faites par Sallaert, exécutées par les élèves de Rubens sous sa direction. » Voilà encore ce que les épurateurs, qui, décidément, n'aimaient pas les esquisses, ne trouvaient pas propre à être conservé dans le Musée. On avait la manie des ventes. Nous tenons d'un témoin oculaire que le *Calvaire* d'Otto Venius fut, un jour, descendu dans la cour du Musée, ainsi que les admirables retables en bois, provenant de Louvain, et aujourd'hui dans la collection des antiquités de la porte de Hal, pour être envoyés à la vente, et que ce fut le peintre Paelinck, membre de la commission, qui, survenant par hasard, empêcha qu'on ne s'en défît à vil prix. Ces faits sont tristes à rappeler ; mais ils font partie de l'histoire du Musée que nous avons entrepris d'écrire ; il ne dépend pas de nous de les passer sous

silence. Ce n'est pas moins mentir, de cacher la vérité que de l'altérer.

A une faute, nous pouvons heureusement opposer une excellente mesure comme compensation. L'année où l'on vendait un Vande Velde (1830), on achetait le Gérard Dou, un des joyaux du Musée. Nous n'avons pas cité chacune des acquisitions en particulier, dans le courant de cette notice ; mais celle-ci mérite une mention spéciale. Elle marque, pour ainsi dire, une ère nouvelle dans l'histoire des accroissements du Musée. Jusqu'alors on s'était contenté d'acheter des œuvres d'un prix médiocre. Pour enrichir la galerie du tableau de Gérard Dou, on osa aller jusqu'à six mille francs. Il se vendrait aujourd'hui facilement quatre fois autant ; mais à cette époque et relativement surtout aux traditions du Musée, six mille francs étaient une grosse somme. A dater de ce moment, il faut le dire, la commission du Musée entrait dans la bonne voie. Les beaux tableaux coûtent cher; mais il faut bien se décider à les payer leur prix, quand on veut en avoir ; or un Musée ne doit pas viser à en posséder d'autres. La quantité n'est rien pour lui ; c'est à la qualité seule qu'il doit prétendre.

Le Musée a failli devenir possesseur d'une collection d'estampes, en 1833. Voici dans quelle circonstance : Le ministre de l'intérieur (M. Rogier) écrit au conseil communal qu'une occasion s'offre au gouvernement d'acquérir, à des conditions favorables, un cabinet d'estampes qui pourrait être utilement adjoint à l'un des établissements publics de Bruxelles. Il serait disposé à faire jouir la ville de cet avantage, si elle pouvait mettre à la disposition du gouvernement 1° une salle pour le placement de la collection, 2° un logement

pour le conservateur. L'État prendrait tous les frais à sa charge.

L'administration communale répond qu'elle ne peut pas accueillir la proposition du ministre, à cause de la résolution qu'elle a prise de ne plus accorder de logement au Musée et que, d'ailleurs, il lui est impossible de disposer d'aucune salle pour le dépôt des estampes. La résolution de ne plus accorder de logements au Musée était fort sage; la prudence commandait de ne pas s'en départir, à cause des dangers d'incendie que présentait cet ancien abus; mais la ville aurait dû ne pas repousser si nettement l'offre du ministre et s'informer si la condition du logement ne pouvait pas être écartée. Il était difficile de croire, d'ailleurs, qu'elle n'eût pas de salle à affecter au dépôt des estampes qu'on lui proposait. Si la commission du Musée avait été consultée, elle aurait dit assurément que l'adjonction d'une pareille collection à la galerie de tableaux offrait de grands avantages. La Bibliothèque royale n'existait pas alors; il n'y avait pas de cabinet d'estampes à Bruxelles et les artistes regrettaient qu'un moyen d'étude aussi essentiel leur manquât. Trois ans après (1836), un comte de Straszewicz offrit à la ville de lui céder une collection d'estampes, dont il était propriétaire, pour l'annexer au Musée. Cette collection, dont il demandait quinze mille francs, devait être fort belle, si elle répondait à la longue énumération qu'il en faisait. Elle contenait de nombreuses séries d'œuvres des anciens maîtres, particulièrement de l'école allemande. A l'offre du comte de Straszewicz était jointe une pétition signée de MM. Wappers, De Keyser, Leys, Madou et Lauters qui engageaient la ville à faire cette acquisition, en disant que, faute d'avoir à leur disposi-

tion un cabinet d'estampes en Belgique, les artistes étaient obligés d'aller faire à Paris les recherches nécessaires à leurs travaux. L'administration communale nomma une commission pour examiner s'il y aurait lieu de faire l'acquisition proposée par le comte de Straszewicz, puis elle finit par donner une réponse négative pour cause d'absence de fonds. Nous ignorons s'il y a connexité entre la proposition du gouvernement et celle du comte de Straszewicz, et s'il s'agit dans toutes deux de la même collection d'estampes. Nous dirions que le refus de la ville fut regrettable, si depuis lors on n'avait pas vu s'ouvrir à la Bibliothèque royale un cabinet d'estampes, dont l'importance grandit chaque jour et qui ouvre aux artistes d'abondantes sources d'études.

Une seconde proposition du gouvernement au conseil communal eut une meilleure issue que celle ayant pour objet la création d'un cabinet d'estampes. Le 11 août 1834, le ministre de l'intérieur écrivit au collége échevinal pour lui demander s'il lui serait agréable que les tableaux modernes dont il avait fait l'acquisition, soit aux expositions, soit directement aux artistes, fussent déposés au Musée de Bruxelles. Non-seulement le collége répondit affirmativement à cette ouverture, mais il adressa des remercîments au ministre pour l'initiative, qu'il avait prise, d'une mesure à laquelle le Musée serait, redevable de nouvelles richesses. Le 6 octobre, le ministre fit connaître à la ville qu'il avait donné des ordres pour que les tableaux désignés dans sa dépêche précédente fussent transportés au Musée, en même temps que les modèles des frontons du palais de Laeken et de celui de la Nation, par Godecharles.

Le Musée se trouvait donc en possession d'un commencement de collection de tableaux modernes, pour faire suite à la galerie des œuvres d'anciens maîtres. A vrai dire, il avait reçu déjà, sous l'ancien gouvernement, les premiers éléments de cette collection ; mais ce n'avait été que par occasion, et sans idée d'un développement futur. Le 2 octobre 1817, le commissaire général de l'instruction, des arts et des sciences informa le bourgmestre de Bruxelles qu'il avait plu au roi que les tableaux achetés par son ordre, à l'exposition de Gand, fussent placés au Musée de Bruxelles, qui les recevrait par l'entremise de M. Van Hulthem. Ces tableaux, au nombre de douze, la plupart de peintres aujourd'hui inconnus, furent, en effet, envoyés au Musée, après la clôture de l'exposition de Gand. La commission fit, de son côté, quelques acquisitions de tableaux de peintres vivants et elle eut tort, car sa mission était de travailler exclusivement à la formation d'une galerie de productions des anciens maîtres. C'est au gouvernement qu'il appartenait de créer un musée moderne. Cette vérité avait été comprise par l'administration supérieure, lorsqu'elle avait pris la résolution de déposer au Musée de Bruxelles les tableaux qu'elle avait acquis aux expositions, ou commandés directement aux artistes. Le 7 janvier 1835 parut un arrêté royal décrétant l'établissement d'un Musée National, exclusivement consacré aux productions les plus remarquables des artistes belges. Par une disposition transitoire de cet arrêté, le ministre de l'intérieur était autorisé à faire déposer dans la galerie de tableaux du Musée de Bruxelles les ouvrages déjà acquis pour le compte de l'Etat et ceux qui pourraient l'être à l'avenir, en attendant qu'ils fussent en nombre suffisant pour

former une collection séparée. C'était encore le manque de locaux qui obligeait le gouvernement à chercher dans un établissement communal un asile pour la galerie nationale qu'il voulait créer. Il y avait peut-être aussi cette considération que le nombre des tableaux appartenant à l'Etat étant encore peu considérable, ils auraient formé une bien maigre collection, si on les avait rassemblés dans un local à part. D'un autre côté, leur adjonction au Musée des tableaux anciens avait quelque chose d'irrationnel et cette fusion a été critiquée, non sans motif, par la plupart des écrivains qui se sont occupés du Musée de Bruxelles.

Nous n'avons pas indiqué, au fur et à mesure qu'ils se présentaient, les changements survenus dans l'administration du Musée, soit par la retraite, soit par le décès des membres de la commission directrice. Il suffira de rappeler les noms des personnes qui furent appelées à en faire partie dans la dernière période de l'histoire du Musée considéré comme établissement communal. En 1830, la commission se composait de MM. le baron Charlé, Hennessy, Jules de Wellens, Odevaere, Navez et Van Assche. On y vit entrer successivement MM. Paelinck, Doucet, de Beauffort, Philippe Van Brée et Hellemans.

L'état embarrassé des finances de la ville de Bruxelles ne permettait pas à la commission du Musée de faire de nombreuses acquisitions; mais elle persévérait dans l'excellente voie où nous avons dit qu'elle était entrée en enrichissant la collection du précieux tableaux de Gérard Dou. Négligeant les objets d'un mérite secondaire, elle employait toutes ses ressources à l'achat d'œuvres capitales, de ces morceaux de choix qui seuls peuvent faire la réputation d'un Musée et qui seuls doivent y

trouver accès. Le portrait de Rembrandt, acquis en 1839 de madame veuve Dansaert-Engels, remplissait certes ces conditions. Le conseil communal était animé d'excellentes intentions; mais il se décidait difficilement à faire les sacrifices nécessaires pour les réaliser. Au mois d'août 1839, le collége échevinal adressait à la commission du Musée un exemplaire du catalogue de la riche collection de M. Schamp d'Averschoot, de Gand, dont la vente devait avoir lieu le 14 septembre suivant, en le priant de l'examiner et de lui faire des propositions d'achat s'il y avait lieu. On comprend avec quelle satisfaction fut accueillie cette communication. La commission fit quelques choix dans le beau cabinet dont la dispersion était prochaine, et soumit au collége échevinal les propositions que celui-ci l'avait engagée à lui faire. Il lui fut répondu que la ville n'avait pas de fonds disponibles par suite de l'acquisition du portrait de Rembrandt qui avait chargé le budget du Musée pour plusieurs exercices.

Les intérêts du Musée allaient être remis en d'autres mains; il allait recevoir une nouvelle organisation et marcher plus rapidement désormais vers le développement qui est le but en même temps que la condition d'existence des collections publiques. L'événement auquel nous faisons allusion ici est la convention du 5 novembre 1841, conclue par le gouvernement avec la ville de Bruxelles, pour l'acquisition d'immeubles et de collections scientifiques appartenant à celle-ci. La commune avait fait faire une évaluation de ces collections, et le Musée de peinture fournissait le chiffre le plus élevé au bilan des propriétés dont elle se proposait de faire la cession à l'État. Il était porté pour six millions de francs dans un compte montant à la somme globale de douze

millions sept cent mille francs. Le gouvernement nomma des commissions d'expertise pour procéder à la contre-évaluation des propriétés en question. Les experts pour le Musée des tableaux furent MM. Héris et Van Nieuwenhuysen. Le résultat de leurs opérations fut de réduire de six millions à douze cent cinquante mille francs l'estimation des tableaux du Musée. Les autres collections avaient subi également une dépréciation considérable de la part des commissions gouvernementales. La commune ne pouvait pas consentir à ce que ces derniers calculs fussent pris pour base de la convention à intervenir. Il fut convenu que tous les objets à céder par la ville seraient évalués de nouveau par des commissions mixtes. En ce qui concernait le Musée, les commissaires furent : pour le gouvernement, M. George, expert des Musées royaux de France, et pour la ville, M. Navez, directeur de l'Académie des beaux-arts de Bruxelles. Ces messieurs s'adjoignirent, de commun accord, en qualité de tiers expert, M. Pérignon, peintre d'histoire à Paris, ancien expert des Musées de France. Les commissaires exposèrent dans leur rapport que l'objet le plus important de la collection étant l'ensemble des sept tableaux de Rubens, il leur avait paru convenable de commencer leur travail par l'estimation de ces tableaux. Pour en établir la valeur, ils avaient choisi comme termes de comparaison les prix de certaines œuvres du maître adjugées en vente publique : par exemple, le *Chapeau de paille*, vendu à Anvers, 80,000 francs, et la *Sainte Famille*, du cabinet Lapeyrière, portée à 65,000 francs. Jugeant par comparaison, ils estimèrent le *Calvaire* 225,000 francs ; le *Martyre de saint Liévin*, 200,000 francs ; l'*Adoration des mages*, 160,000 francs ; le *Christ s'apprêtant à fou-*

droyer le monde, 150,000 francs. Quant aux trois autres tableaux de Rubens, les commissaires firent connaître que les considérant comme inférieurs aux précédents, soit par l'époque de la carrière du maître à laquelle ils se rapportaient, soit à cause des altérations qui s'y faisaient remarquer, ils en avaient fixé la valeur de la manière suivante : le *Couronnement de la Vierge*, 80,000 francs ; *l'Assomption*, 80,000 francs ; le *Christ au tombeau*, 60,000 francs. La somme totale des évaluations des commissaires fut d'un million six cent mille francs pour les tableaux anciens et de quarante-quatre mille francs pour les tableaux modernes. C'était beaucoup moins que l'estimation des experts de la commune ; mais c'était plus que celle des experts du gouvernement. Les commissaires firent connaître qu'ils avaient fixé la valeur vénale de chaque tableau pris séparément : « Mais, ajoutèrent-ils, il existe une considération importante à faire valoir, celle de l'ensemble que présente le Musée par la réunion de plusieurs chefs-d'œuvre introuvables et de tableaux dont l'intérêt s'accroît en raison de la connaissance qu'on a de leur origine. » Les commissaires avaient, il faut le dire, apporté une extrême réserve dans leurs estimations. Même aux prix ordinaires des ventes à cette époque, la plupart des tableaux auraient atteint, dans une adjudication publique, un chiffre supérieur à celui qu'ils avaient indiqué comme représentant la valeur vénale. Aujourd'hui un grand nombre irait au double de leur évaluation.

Quoi qu'il en soit, la convention du 5 novembre 1841 fut ratifiée par les Chambres, après des incidents qui en ajournèrent l'adoption jusqu'au 31 décembre 1842, et le gouvernement devint propriétaire du Musée. L'an-

cienne administration fut provisoirement maintenue. Le 31 mars 1846, parut un arrêté royal donnant au Musée de peinture et de sculpture de Belgique son organisation définitive.

A dater de ce moment, l'administration du Musée devient plus régulière et plus active. Les accroissements de ce dépôt sont plus importants et plus rapides. Le gouvernement comprend qu'il se doit à lui-même et au pays d'élever la galerie nationale au rang qui lui appartient dans la patrie de tant d'artistes fameux. On manque d'abord d'initiative, n'ayant pas l'habitude de faire pour les arts ce qu'on appelle des sacrifices. On met en avant les principes d'économie, sans songer que pour un gouvernement l'économie consiste moins à ne pas dépenser qu'à bien dépenser; mais peu à peu les idées se rectifient, s'élèvent, et l'instant arrive où le mouvement d'impulsion se fait vivement sentir. L'important était que le Musée cessât d'être un simple dépôt communal, pour devenir un établissement de l'État. Si l'on fit encore trop peu d'acquisitions dans le principe, si on laissa échapper des occasions qu'il fallait saisir, les choses prirent une tout autre tournure que sous l'administration de la ville. On n'hésite plus à mettre à l'achat de tel tableau une somme dont on n'aurait pas même osé jadis énoncer le chiffre. Non-seulement le gouvernement a des ressources qui manquaient à la commune; mais encore, et c'est là le point capital, il peut avoir des vues plus larges, parce qu'au lieu de représenter une seule ville, la première du pays il est vrai, il représente le pays entier; il ne s'agit plus du Musée de Bruxelles, mais du Musée de Belgique. Insensiblement cette idée gagne du terrain, le gouvernement trouve plus d'appui pour la réalisation du plan qu'il a

dû former et les accroissements de la galerie nationale suivent une progression constante. Nous donnerons, pour terminer, la liste des acquisitions faites depuis que l'administration du Musée est passée dans les mains de l'État, jusqu'à l'impression de ce catalogue, en indiquant, pour chaque année, le nombre de tableaux et la somme qu'ils ont coûtée :

Année.	Tableaux acquis.	Somme dépensée.
1844	9	11,474
1845	3	1,500
1846	7	7,317
1847	2	3,000
1848	2	19,500
1849	2	5,700
1850	3	54,810
1851	2	15,219
1852	1	500
1853	7	42,710
1854	2	5,315
1855	2	6,000
1856	10	19,506
1857	3	14,357
1858	4	12,198
1859	4	6,000
1860	1	17,850
1861	13	88,550
1862	29	80,285
	106	409,791 fr.

Nous n'avons pas compris dans ce relevé *Adam et Ève* de Van Eyck, parce que l'acquisition de ces deux productions capitales de la première école flamande, qui suffiraient à faire la réputation d'un Musée, a été l'objet d'une négociation particulière entre l'administration centrale et le conseil de fabrique de l'église de Saint-Bavon à Gand.

Nous voici arrivé au terme de l'histoire du Musée. Quand nous en avons écrit les premières pages, nous

n'avions pas pensé qu'elle aurait cette étendue; mais l'abondance des documents inédits que nous avions entre les mains nous a entraîné, pour ainsi dire, malgré nous. D'ailleurs, l'histoire du Musée de Bruxelles a été, à la fin du siècle dernier et au commencement de celui-ci, l'histoire des arts en Belgique, puisque c'est sur ce dépôt central qu'ont été dirigés la plupart des tableaux enlevés par les commissaires républicains aux églises et aux corporations supprimées. Il nous a semblé que les détails que nous étions à même de donner sur cette époque critique, et qui sont publiés ici pour la première fois, seraient lus avec quelque intérêt.

ANCIENNES ÉCOLES

XIVe—XVIe SIÈCLES.

EXPLICATIONS DES ABRÉVIATIONS

EMPLOYÉES DANS CE CATALOGUE.

H.	— Hauteur.
L.	— Largeur.
T.	— Toile.
B.	— Bois.
C.	— Cuivre.
Fig.	— Figure.
Gr. nat.	— Grandeur naturelle.
Pl. gr. que nat.	— Plus grand que nature.
Dem. nat.	— Demi-nature.
Pet. nat.	— Petite nature.
Pet. fig.	— Petite figure. (Cette dernière désignation est donnée à toutes les figures dont les proportions sont réduites à diverses mesures qui n'atteignent pas celle de la demi-nature.)

On n'a pas indiqué la proportion lorsqu'elle résulte évidemment de l'exiguité de la toile ou du panneau.

Par les mots *anciens dépôts* donnés comme indication de provenance, on entend les dépôts de la Chambre des comptes, de l'Orangerie et de l'Ancienne Cour, où furent rassemblés, à la fin du siècle dernier, les tableaux provenant des églises et des couvents supprimés et d'où l'on tira, à différentes reprises, ainsi qu'il est dit dans la *Notice historique*, les éléments de notre collection.

ANCIENNES ÉCOLES

XIV^e — XVI^e SIÈCLES.

BLES (HENRI DE), né à Bouvigne, près de Dinant, vers 1480 mort à Liége vers 1550 (École flamande).

On ne sait que fort peu de chose de la vie de cet artiste. Son nom, d'abord, est ignoré ; il est désigné par deux sobriquets. Les Flamands l'ont appelé Henri *met de Bles* (Henri avec la houppe ou à la houppe) à cause de la forme de sa coiffure habituelle. Les Italiens l'ont nommé *Civetta* (Chouette), parce qu'il plaçait, en guise de signature, cet oiseau nocturne dans tous ses tableaux. On ignore quel fut son maître. Ce dont on est certain, c'est qu'il fut un des plus habiles paysagistes de son temps. Il a traité beaucoup de sujets religieux et de fantaisie ; mais les fonds sont toujours la partie remarquable de ses tableaux. Bien qu'on manque de renseignements sur les particularités de sa carrière, il est hors de doute qu'il visita l'Italie et qu'il résida longtemps à Venise, où l'on voit, ainsi qu'à Brescia, plusieurs productions de son pinceau. Lanzi le fait mourir à Ferrare, on ne sait sur la foi de quelle autorité. Henri de Bles revint dans son pays, habita quelque temps Malines et se fixa à Liége où il mourut, dit-on, vers 1550, âgé de 70 ans.

1. *La Tentation de saint Antoine.*

H. 65 c. — L. 92 c. — B.

Le saint est assis près d'un tertre, à l'entrée d'une cabane construite entre deux arbres aux troncs pourris ; à sa gauche

sont deux femmes nues, dont l'une lui présente un plat contenant une petite figure fantastique; près de ces deux femmes, une vieille sorcière vêtue de rouge; de différents côtés, des diableries indescriptibles. Vers la gauche, dans un fond, une chapelle entre une rivière où l'on voit des baigneurs et un rocher d'une grande élévation; à droite, paysage dont la vue s'étend au loin.

Acheté en 1856, de M. Héris, 400 francs.

BOUTS (Thierry). *Voyez* Stuerbout.

BRUEGHEL (Pierre) le Vieux, né à Breda . . . . . mort à Bruxelles en 1569 (École flamande).

La date de la naissance de cet artiste est fixée à l'année 1510 par quelques biographes et à 1530 par d'autres. Il alla étudier à Anvers, où il prit pour maître Pierre Koecke, d'Alost, et fut reçu dans la corporation de Saint-Luc en 1551. Jérôme Cock passe pour lui avoir donné des leçons après la mort de son premier maître; mais le peintre qui exerça le plus d'influence sur son talent fut l'humoristique Jérôme Bosch, dont il étudia les œuvres et dont il imita les étranges conceptions. Après avoir visité la France et l'Italie, il revint à Anvers, où il résida quelque temps, puis il alla se fixer à Bruxelles où il passa les dernières années de sa carrière. Beaucoup de ses compositions, dont la bizarrerie lui a fait donner le surnom de *drôle*, ont été reproduites par le burin des graveurs de son temps.

2. *Le Massacre des innocents.*

H. 1 m. 20 c. — L. 1 m. 67 c. — B.

Le lieu de la scène est un village d'un aspect tout flamand, entourant une mare glacée et couverte de neige. C'est sur l'eau congelée que se passe l'action. Au centre est un groupe de cavaliers cuirassés et armés de lances, qui président à la sanglante exécution. Les premiers plans sont remplis par les

exécuteurs de l'ordre barbare d'Hérode. Les bourreaux arrachent les enfants des bras de leurs mères et les mettent à mort. Çà et là des femmes essaient de fuir avec leur dernier né; un père amène un gros chien qu'il veut lancer contre les meurtriers de son fils; un chef est entouré de parents suppliants; des soldats enfoncent les portes, escaladent les fenêtres. A droite, une hôtellerie avec une enseigne sur laquelle est représentée une grande étoile avec cette inscription : *Die is in de Ster*. Dans la pensée de l'artiste, l'étoile de l'enseigne fait évidemment allusion à celle qui doit un jour guider les mages vers l'enfant divin, échappé au massacre ordonné par Hérode.

Tableau signé au bas de la droite, sur une pièce de bois :

P · BRVEGHEL

Il existe, au Musée de Vienne, un tableau de Brueghel, reproduisant le même sujet que celui de Bruxelles et cité par Van Mander comme étant une des productions les plus remarquables du maître qui se trouvaient dans la collection de l'Empereur. Dans la galerie d'Hampton-Court il y a un troisième *Massacre des innocents*, de Brueghel, qui affectionnait cet épisode de l'histoire évangélique et le travestissait à sa manière.

Acquis en 1830 du colonel Rottiers, avec trois tableaux parmi lesquels le Martyre de saint Pierre de Van Dyck (voir la note jointe à la description de ce tableau).

BRUEGHEL (Pierre) le Jeune, dit Brueghel d'Enfer, né à Bruxelles vers 1565, mort à Anvers en 1637 (École flamande).

Il était fils de Pierre Brueghel le Vieux, et quitta Bruxelles, sa ville natale, pour aller étudier à Anvers, sous la direction de Gilles Van Coninxlo. Sa réception dans la gilde de Saint-Luc eut lieu en 1585. Le surnom *d'Enfer* lui fut donné à cause de la prédilection qu'il eut pour les sujets fantastiques, dans lesquels il déploya une singulière imagination.

3. *La Chute des anges rebelles.*

H. 1 m. 15 c. — L. 1 m. 61 c. — B.

Saint Michel et deux autres anges, exécuteurs de la volonté divine, armés de longues épées, précipitent les esprits révoltés dans l'enfer où ils se mêlent à des monstres hideux et surtout grotesques. Eux-mêmes ont pris, dès l'instant de leur chute, des formes étranges qui ne laissent plus rien deviner de leur céleste origine. Cette composition, véritablement fantastique, est indescriptible.

Acquis en 1846, de M. Stappaerts, 500 francs.

BRUYN (Barthélemy de), né à Cologne en 15. . . ., mort en 15. . . . (École allemande).

Naguère encore on n'avait aucune notion des particularités de la carrière de cet artiste, qui tient cependant un rang élevé parmi les peintres allemands de la première moitié du XVI^e^ siècle. Nagler ne le cite que pour les tableaux qui figurent dans l'ancienne collection Boisserée, faisant aujourd'hui partie de la Pinacothèque de Munich, et le dit élève d'Heemskerk. M. Merlo, dans son livre sur les artistes colonais (*Kunst und Künstler in Köln*) a donné, le premier, quelques renseignements sur Barthélemy De Bruyn et lui a fait une espèce de biographie dont l'examen de ses œuvres lui a fourni les éléments. Suivant M. Merlo, Barthélemy De Bruyn avait déjà en 1529 la réputation d'un grand maître, réputation qui s'était déjà étendue au dehors, car le chapitre de la riche abbaye de Xante ayant pris la résolution d'orner de peintures le maître-autel de son église, s'adressa au « noble maître Bartholomeus De Bruyn, peintre et bourgeois de Cologne. » On trouve encore la preuve du crédit dont jouissait le peintre colonais, dans les nombreux portraits de personnages notables qu'il a laissés. Depuis qu'on s'est mis à rechercher ses peintures, on est parvenu à lui former un œuvre considérable, ce qui donne lieu à M. Merlo de conclure qu'il a fourni une longue carrière. La dernière production datée de De Bruyn porte le millésime de 1560. On ignore s'il a survécu longtemps à l'exécution de cette œuvre.

4. Portrait d'homme.

H. 47 c. — L. 34 c. — B.

Le personnage est vu de face, la tête légèrement tournée vers la droite; cheveux et barbe de couleur rousse; coiffé d'une toque noire; pelisse noire à grand collet de fourrure; petite fraise plissée; les deux mains, dont la droite tient une lettre, sont appuyées sur une tablette en pierre. On lit en haut: ANO 1543, ÆTATIS 47. — ***Buste demi-nat.***

5. Portrait de femme.

H. 47 c. — L. 34 c. — B.

Elle est tournée vers la gauche et vue de trois quarts, ayant pour coiffure un bonnet d'étoffe blanche transparente dont les bouts retombent sur les côtés de la tête; robe de dessus noire, en soie et velours, laissant voir un corsage rouge surmonté d'une guimpe blanche brodée d'or; ceinture d'or et de perles terminée par une frange; elle tient de la main droite un œillet et de la main gauche le bout de sa ceinture. En haut, la date de 1537. — ***Buste demi-nat.***

Ce portrait est de la même dimension que le précédent, auquel il paraît faire pendant. Il est cependant à remarquer que le portrait d'homme a été peint six ans après le portrait de femme.

Les deux portraits de Barthélémy de Bruyn proviennent de la galerie Weyer, à Cologne: achetés, en 1862, à la vente publique de cette collection, 2,062 francs.

CONINXLO (Jean Van), né à Bruxelles en 1489?, mort en .... (École flamande).

L'histoire des peintres qui ont porté ce nom est un chaos à débrouiller. Plusieurs artistes ont eu le même prénom, à des époques

différentes, et l'on est exposé à les confondre. Sur les uns, on n'a que des dates se rapportant à des particularités peu intéressantes de leur carrière, sans aucune œuvre qui puisse donner une idée de leur mérite. Des autres, au contraire, on a des productions sans renseignements biographiques. Ce n'est pas ici qu'il convient de chercher à percer le mystère de cette obscurité. Nous n'avons à nous occuper que de Jean Van Coninxlo, le peintre dont le Musée de Bruxelles possède des tableaux. Les premiers catalogues contenaient l'indication exacte du prénom de l'artiste. Plus tard on substitua à ce prénom celui de Gilles, ce qui établissait une confusion de personnes et d'époques, car Gilles Van Coninxlo, connu par son talent de paysagiste, vivait un demi-siècle après l'auteur des tableaux que nous allons décrire. Dans les dernières éditions du catalogue, on rétablit le prénom de Jean ; mais les dates qui se rapportaient à Gilles furent conservées, ce qui ne simplifiait pas la question. Il suffit de jeter les yeux sur les tableaux de Jean Van Coninxlo pour avoir la certitude qu'ils ne peuvent pas être attribués à un peintre ayant vécu entre les années 1544 et 1610. D'ailleurs la date de 1546, inscrite sur le volet de droite de la *Descendance apostolique de sainte Anne*, devait rendre la méprise matériellement impossible, si l'on y avait pris garde. M. A. Pinchart, employé des archives du royaume, a entre les mains des documents qui lui donnent lieu de croire que Jean Van Coninxlo, le peintre de nos tableaux, naquit à Bruxelles, en 1489. Il était fils d'un peintre appelé du même prénom que lui et père de Pierre Van Coninxlo, également peintre. Voilà, pour le moment, à quoi se réduisent les renseignements qu'on a sur notre artiste. Le nom de Van Coninxlo a été orthographié de différentes manières, par exemple : Conninxlo, Coninxloo, Coninxloi. Dans les anciens documents, où des peintres de cette famille sont cités, on ajoute à leur nom celui de Schernier.

6. *Descendance apostolique de sainte Anne,* (tryptique).

H. Tableau : H. 1 m. 45 c. — L. 1 m. 61 c.—B.
H. Volets : H. 1 m. 4 c. — L. 73 c. — »

Sur un banc de pierre à trois côtés, dont le fond occupe la plus grande partie de la largeur du tableau, sont assises sainte

Anne et la Vierge ayant entre elles l'Enfant Jésus debout. La Vierge, en robe bleue lisérée d'or, soutient l'Enfant Jésus, auquel sainte Anne, vêtue d'une robe grise et d'un manteau rouge, présente un cœur. Saint Joseph est à côté de la Vierge, accoudé sur l'appui latéral du banc. Marie Salomé est assise, à la gauche du premier plan, sur le bord d'une terrasse en pierre qui supporte le banc, ayant près d'elle ses enfants, saint Jacques le Majeur et saint Jean l'Évangéliste, l'un tenant un papillon sur le doigt, l'autre jouant avec un petit moulin. Derrière Marie Salomé sont assis, sur la partie du banc en retour, Salomas, son père, et Zébédée, son mari. A droite est Marie de Cléophas, assise, comme sa sœur, sur le bord de la terrasse; à ses côtés, sont ses fils saint Jacques le Mineur, saint Simon, saint Thaddée et Joseph le Juste. Derrière elle sont Cléophas, son père, et Alphée, son mari. Saint Joachim est près de sainte Anne, à la place correspondante à celle qu'occupe saint Joseph près de la Vierge. Les terrains du premier plan sont garnis d'une herbe épaisse et de fleurs des champs. Fond de paysage où l'on voit des épisodes secondaires de l'histoire de sainte Anne et de la Vierge. A moitié de la hauteur du tableau, en ligne perpendiculaire avec l'Enfant Jésus, apparaît le Saint-Esprit au milieu d'une clarté rayonnante; Dieu le Père est au sommet, entouré d'une légion d'anges.

Le sujet de ce tableau n'est pas, comme le disaient les anciens catalogues, une *sainte Famille*; mais bien la *Descendance de sainte Anne*. On y voit la mère de la Vierge avec Joachim, Cléophas et Salomas, son premier, son second et son troisième maris; la Vierge avec saint Joseph et son divin fils; les deux autres Maries, leurs époux et leurs enfants qui furent plus tard les disciples de Jésus et ses apôtres. Cette généalogie n'est pas acceptée par tous les écrivains ecclésiastiques; mais elle eut pour elle des autorités considérables, et les peintres du moyen âge en avaient adopté la tradition, qui se conserva jusqu'au XVI^e^ siècle dans le domaine de l'art.

Le volet de gauche aurait représenté, d'après les anciens catalogues, Joachim refusant de payer l'offrande au grand

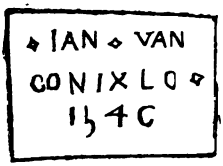
prêtre. C'est précisément le contraire qui est le sujet du tableau. On lit dans le *Protévangile* que Joachim voulant un jour présenter son offrande au Temple, un juif nommé Ruben l'en empêcha, disant que cela ne lui était pas permis, parce qu'il n'avait pas de postérité dans Israël. Joachim, chargé de confusion, se retira dans le désert où il resta quarante jours et quarante nuits dans le jeûne et dans la prière. Tel est le sujet représenté sur le volet de gauche du tableau de Coninxlo. Joachim, accompagné de sainte Anne, vient de déposer des offrandes sur l'autel où l'on voit un agneau, une cage en osier renfermant deux tourterelles et des pièces de monnaie. Ruben et un autre juif, placés derrière l'autel, repoussent les offrandes de l'époux de sainte Anne, qui s'éloigne avec confusion. Dans le fond sont représentés, comme épisodes, la naissance de la Vierge, son mariage, ainsi que l'apparition de Jésus-Christ à sa mère et aux apôtres.

Au revers de ce volet, sainte Anne est représentée tenant sur son bras droit la Vierge qui porte l'Enfant Jésus, et de la main gauche, une pomme : groupe se détachant sur un fond rouge uni.

Le volet de droite a pour sujet, non pas la *Mort de la Vierge*, comme il était dit dans les catalogues précédents, mais la *Mort de sainte Anne*.

Sainte Anne est étendue, tout habillée, sur un lit garni de rideaux verts. On la reconnaîtrait à son costume qui est exactement le même que celui qu'elle porte dans le tableau principal (robe grise et manteau rouge), lors même que l'ensemble des compositions du triptyque n'indiquerait pas que c'est encore un épisode de son histoire qui doit se passer ici. La Vierge, vêtue également comme dans le panneau central, à cette seule exception près, qu'elle a la tête couverte d'une coiffe blanche, est agenouillée au chevet du lit de sa mère. Les deux autres Maries sont du même côté que la Vierge; une quatrième femme, qui se penche au-dessus du pied du lit, doit être sainte Élisabeth. Plusieurs des descendants de sainte Anne sont aussi groupés autour de sa couche. Sur le devant un petit banc où sont placés un flambeau, un plat de cuivre et un

verre couvert de papier. On aperçoit au loin les funérailles de sainte Anne ; au-dessus de la tête du lit se trouve un écusson sur lequel on lit :



Au revers de ce volet est représentée une religieuse agenouillée, tenant entre ses mains jointes l'extrémité d'une banderole sur laquelle sont écrits ces mots : SANTA MATER ANNA ORA PRO ME. Derrière la religieuse est saint Antoine, debout, tenant une crosse abbatiale et ayant à ses côtés son fidèle compagnon dont l'ombre se projette sur le mur et qui a une clochette attachée à l'oreille.

Anciens dépôts ; porté sur l'inventaire comme provenant de l'église des Bogards, à Bruxelles.

7. *Naissance de saint Nicolas.*

H. 1 m. 24 c. — L. 57 c. — B.

L'enfant est debout dans un bassin de cuivre, au premier plan ; deux femmes lui donnent des soins. L'une, vêtue de gris, tient un linge dont elle s'apprête à l'envelopper ; l'autre, en robe verte et manteau rouge, ouvre les bras en signe d'admiration. Au second plan, la mère est couchée dans un lit couvert d'une étoffe rouge ; deux femmes s'approchent de son chevet ; l'une d'elles présente à l'accouchée un bouillon dans une assiette. Vers la gauche, une jeune fille, vêtue d'une robe verte à manches jaunes portant un oreiller. Au fond, à droite, on voit, par une large ouverture donnant sur la campagne, un

personnage qui s'approche de la fenêtre d'une maison de chétive apparence, tenant une bourse à la main. — Chose rare dans les tableaux des maîtres de l'ancienne école, il y a un *repentir* dans la figure de l'accouchée. Au-dessus de la main gauche appuyée sur la poitrine apparaît, sous le vêtement qui la couvre, la trace du dessin de cette main qui avait été primitivement placée plus haut par l'artiste.

Le sujet de ce tableau était indiqué à tort, dans les catalogues précédents, comme étant la *Naissance de saint Jean-Baptiste*. On lit dans l'histoire de saint Nicolas que lorsqu'à sa naissance on le mit dans un bassin pour le laver, il se dressa de lui-même sur ses pieds et se tint longtemps dans cet état, les mains jointes et les yeux levés au ciel. C'est bien là l'épisode représenté dans notre tableau. Le personnage qui, vers le fond, s'approche d'une fenêtre une bourse à la main, rappelle également un trait de l'histoire de saint Nicolas. On rapporte qu'ayant appris qu'un gentilhomme pauvre était sur le point de consentir au déshonneur de ses filles que son dénûment ne lui permettait pas de faire vivre honorablement, il alla secrètement jeter une bourse pleine d'or dans la chambre de ce gentilhomme, par une fenêtre qu'il trouva heureusement ouverte.

Au revers de ce volet, est représenté saint Nicolas, peint en grisaille, la tête et les mains légèrement colorées, dans une niche dont le fond est rougeâtre. Il tient de la main gauche la crosse archiépiscopale et bénit de la main droite. A ses pieds sont trois enfants dans un baquet, par allusion à un trait de son histoire. Deux écoliers, qui se rendaient à Athènes pour étudier la philosophie, s'arrêtèrent un soir à Myra, siége de son archevêché. Profitant de leur sommeil, l'hôte les tua, coupa leurs corps par morceaux et les sala comme de la viande de porc. Saint Nicolas eut connaissance de ce crime par une révélation. Il alla trouver le coupable aubergiste, le réprimanda sévèrement, à ce que dit l'histoire, et vraiment il y avait de quoi, puis il ressuscita les deux jeunes gens qui poursuivirent leur voyage. Telle est la première tradition. D'après une autre version, il y avait trois jeunes gens ; c'est celle qu'ont adoptée les

artistes du moyen âge, qui donnèrent habituellement pour attribut à saint Nicolas trois enfants dans un baquet.

8. *Mort de saint Nicolas.*

H. 1 m. 24 c. — L. 57 c. — B.

Le saint, revêtu de ses habits pontificaux, est étendu sur un matelas, au milieu du tableau; près de lui, sa mitre posée sur un coussin noir brodé d'or. Un assistant tient la crosse de l'évêque d'une main et porte l'autre à ses yeux; deux autres personnages sont derrière le mourant; l'un d'eux lui place un cierge entre les mains. A la gauche du tableau, sont deux anges dont la présence est conforme à la tradition hagiographique qui veut qu'au moment de la mort de saint Nicolas, des anges aient apparu dans la chambre où il rendait le dernier soupir et qu'ils aient été visibles pour les assistants. Dans le fond, à gauche, sous une galerie ouverte, on voit une châsse placée sur un autel et des infirmes s'approcher de cette châsse, tandis que d'autres viennent d'être miraculeusement guéris et jettent au loin leurs béquilles. Pour comprendre la signification de cet épisode, il faut se rappeler cette particularité de l'histoire de saint Nicolas: c'est dans le monastère de Sion, dont il avait été fait abbé, que saint Nicolas était mort et que ses restes reposaient. En 1087, des marchands italiens allèrent à Sion, tombée au pouvoir des Turcs, enlevèrent clandestinement les ossements de saint Nicolas, les enfermèrent dans une châsse et les transportèrent à Bari, dans le royaume de Naples. A peine les reliques du saint furent-elles exposées, qu'elles firent des miracles et qu'une foule de malades leur durent le retour à la santé.

Au revers de ce volet est représentée sainte Apolline, debout dans une niche, portant de la main droite un livre et de la gauche une tenaille avec une dent, son attribut. Peinture en grisaille sur fond rougeâtre, la tête et les mains légèrement colorées.

Les deux tableaux qui viennent d'être décrits forment un ensemble;

les sujets qui s'y trouvent traités, sont puisés à la même source et relatifs au même personnage. D'un côté, nous voyons la naissance de saint Nicolas, et de l'autre sa mort. Il est vraisemblable que le tableau principal, dont nos deux volets ont été détachés, représentaient des circonstances intermédiaires de la vie du même saint. Il était d'autant plus important de donner la véritable explication des sujets, qu'on pourra, par ces renseignements, reconnaître le panneau central, isolé sans doute dans quelque collection, chose qui était impossible avec les désignations des catalogues précédents, qui annonçaient : *La Naissance de saint Jean-Baptiste* et *Un saint prélat au lit de mort*, sans faire mention, d'ailleurs, du revers des volets.

Anciens dépôts; provenaient originairement de l'une des églises de Louvain, d'après une note de l'inventaire manuscrit.

9. *Jésus parmi les docteurs.*

H. 1 m. 35 c. — L. 78 c. — B.

Vers le milieu du tableau, au second plan, Jésus adolescent est assis devant un pupitre sur lequel est un livre ouvert. La partie inférieure du pupitre forme une armoire dont la porte, ouverte du côté du spectateur, laisse voir plusieurs volumes richement reliés. Jésus a deux docteurs assis à ses côtés : un troisième est derrière lui et s'appuie sur le dossier de son fauteuil. De chaque côté du premier plan est un docteur, assis sur un siége à dossier bas, et tourné vers Jésus. A la gauche du tableau, à l'entrée d'une galerie dont le plafond est soutenu par des colonnes de marbre rouge, paraît la Vierge suivie de saint Joseph ; d'autres figures sont sous la colonnade ; par de larges fenêtres ouvertes de ce côté, on voit une place publique entourée de grands édifices parmi lesquels on croit reconnaître l'hôtel de ville d'Anvers. Le dossier du siége sur lequel est assis un docteur, à la gauche du premier plan, est garni de deux bandes d'étoffes transversales, sur l'une desquelles on lit :

✠I ANVAN CONINKLO✠

Sur l'autre bande d'étoffe se trouvent répétées les initiales du peintre : I. C. avec des ornements.

Au revers de ce volet, Jésus-Christ est représenté accomplissant le miracle de la multiplication des pains et des poissons. Il est au premier plan, vêtu d'une robe grise et d'un manteau rouge, la tête entourée d'une auréole rayonnante ; il sépare en deux un pain que vient de lui remettre un de ses disciples. A l'avant-plan, un enfant tenant deux poissons ; derrière Jésus-Christ, sont trois disciples. A droite, vers le fond, deux cercles d'Israélites auxquels des disciples font la distribution des pains. Fond de paysage avec un lac bordé de grands édifices.

Anciens dépôts.

10. *Les Noces de Cana.*

H. 1 m. 35 c. — L. 78 c. — B.

Jésus-Christ est à droite, devant une table placée dans le sens de la largeur du tableau. Au côté opposé de la table, la Vierge, ayant à sa gauche la jeune épouse en robe gris-perle, manches rouges, guimpe en dentelle de fil d'or, une couronne d'or sur la tête et de longs cheveux blonds flottant sur ses épaules ; vient ensuite l'époux, vêtu d'une tunique verte ; puis trois autres personnages au coin de la table, du côté droit. A gauche, un homme, vêtu de rouge et les manches retroussées, verse le contenu d'un broc de bois dans des jarres de terre ; derrière lui un serviteur en pourpoint vert, une serviette jetée sur le cou et retombant, par devant, sur les deux épaules, arrive en portant un plat. Par terre un chien rongeant un os ; sous la table un chat. Au fond, à droite, un buffet surmonté d'un tableau représentant Moïse ôtant ses souliers pour s'approcher du buisson au milieu duquel Dieu lui apparaît. Derrière les convives une draperie bleue ; la scène se passe sous un portique au delà duquel s'offre une vue de ville.

Au revers de ce volet est représentée la distribution des

pains, faite par les apôtres à la suite du miracle de la multiplication formant le sujet du revers du volet précédent. Au premier plan un apôtre, en robe jaune et manteau rouge, tient la moitié d'un pain qu'il remet à un vieux juif coiffé d'un turban; devant lui sont assis par terre et rangés en demi-cercle, des hommes, des femmes et des enfants. A des plans plus éloignés sont d'autres cercles de personnages auxquels des apôtres distribuent les pains miraculeusement multipliés; au fond, une forêt.

Ce tableau et le précédent formaient les volets d'un triptyque, comme on peut le conclure de l'identité des dimensions. Peut-être le panneau central se trouve-t-il dans une des églises qui ont reçu en dépôt des tableaux tirés des magasins de l'Ancienne Cour, ainsi qu'il est dit dans l'introduction de ce catalogue; peut-être ont-ils été vendus.

Anciens dépôts.

CRIVELLI (Carlo), né à Venise dans la seconde moitié du XV^e^ siècle, mort. . . . .? (École italienne).

Quelques écrivains lui donnent pour maître Jacobello del Fiore; mais ce doit être une erreur, car ce peintre, dont le dernier ouvrage connu est daté de 1436, était mort, sinon lors de la naissance de Crivelli, du moins avant qu'il fût en âge de commencer son éducation d'artiste. Carlo Crivelli a quitté sa patrie de bonne heure et fixé sa résidence dans la Marche d'Ancône, où l'on trouve de nombreuses traces de son séjour. Il visita aussi le midi de l'Italie et fut élevé par Ferdinand II de Naples à la dignité de chevalier, dignité dont il était fier, car il signa, depuis qu'il l'eut obtenue, ses tableaux : *Carolus Crivellus Miles*. Toutes ses peintures n'étaient pas sur fond d'or. Lanzi parle de sujets d'histoire qu'il embellit de riants paysages. Il emprunta quelquefois la manière du Pérugin, à qui plusieurs de ses œuvres ont été attribuées. Son dernier tableau daté porte le millésime de 1493.

11. *La Vierge et l'enfant Jésus.*

H. 1 m. 82 c. — L. 55 c. — B.

La Vierge est coiffée d'une couronne d'or surmontée d'un nimbe; un voile blanc et une draperie blanche à bordure d'or

entourent sa tête et retombent sur ses épaules; elle est vêtue d'une robe rouge et d'un manteau vert à fleurs d'or. Assise sur un trône de marbre rouge et de pierre blanche, elle tient, debout sur ses genoux, l'Enfant Jésus vêtu d'une chemise blanche en étoffe claire et d'une petite tunique verte à bordure d'or. Le groupe se détache sur une draperie blanche qui garnit le fond du trône et qui est attachée, dans le haut, par des cordons rouges. Au bas du trône sur lequel est assise la Vierge, une marche circulaire en marbre rouge; plinthe en pierre grise sculptée. Sur un rebord de cette plinthe :

✠CAROLVS·CRIVELLVS VENETVS·PINSIT

Fond d'or. — *Fig. gr. nat.*

Voir la note au bas de la description du tableau suivant.

12. *Saint François d'Assises.*

H. 1 m. 82 c. — L. 55 c. — B.

Le saint est debout, tourné vers la gauche; il écarte des deux mains sa robe et laisse voir la plaie de son côté. La tablette de marbre sur laquelle posent ses pieds est supportée par un lambris en bois sculpté terminé par une plinthe en pierre rougeâtre également ornée de sculptures. Figure nimbée; fond d'or. — *Fig. gr. nat.*

Ces deux tableaux de Crivelli proviennent du couvent des Frères Conventuels de Monte Fiore di Fermo et faisaient partie d'un grand triptyque, dont le panneau central représentait la Vierge assise sur un trône avec l'enfant Jésus; au-dessous, le Christ mourant, soutenu par deux anges; aux deux côtés, saint François et saint Pierre martyr; dans la *predella*, les douze apôtres, à mi-corps, dans de petites proportions. A l'époque de la conquête de l'Italie par les armées françaises, les différentes parties de ce triptyque furent dispersées. Une partie était restée au couvent. Au commencement de ce siècle, les fragments conservés furent portés à Rome et acquis par le comte Vellati. Postérieurement le Christ mourant passa à la *National*

Gallery de Londres ; huit des douze apôtres devinrent la propriété de M. G. Cornual Legh ; enfin la Vierge et le saint François sont aujourd'hui au Musée de Bruxelles.

Achetés à Rome en 1862 avec la Vierge du Perugin ; les trois tableaux payés 15,860 francs.

EYCK (Hubert et Jean VAN), 1366 + 1426 — 1390? + 1440. (École flamande).

Né à Maeseyck vers 1366, Hubert Van Eyck a dû s'éloigner de bonne heure de sa ville natale, pour se procurer des moyens d'étude qu'elle ne pouvait pas lui offrir ; mais on ignore dans quel lieu et sous la direction de quel maître il fit son éducation technique. Les écrivains qui ont voulu percer l'obscurité de cette première période de sa carrière, se sont livrés à des conjectures qui peuvent être plus ou moins ingénieuses, mais qui appartiennent, en définitive, au roman plutôt qu'à l'histoire. La première particularité authentique de la vie d'Hubert Van Eyck est son inscription, en 1412, comme membre de la confrérie de Notre-Dame aux Rayons, dans l'église cathédrale de Gand. On ne sait pas au juste à quelle époque il quitta cette ville, pour aller s'établir à Bruges avec ses deux frères, Jean et Lambert, et sa sœur Marguerite. Quels furent ses travaux à Gand et à Bruges? Rien de positif à cet égard n'est connu. En 1420, Hubert retourna à Gand avec Jean, dont le talent s'était formé sous sa direction, pour entreprendre l'exécution du célèbre tableau de l'*Agneau mystique*, dont Judocus Wydts, seigneur de Pamele, lui avait fait la commande pour en orner la chapelle où reposaient les restes de sa famille, dans l'église Saint-Bavon. Voilà la première mention d'une œuvre authentique d'Hubert Van Eyck et ce sera la dernière. Il conçut le plan de cette vaste composition dont il peignit une partie avec l'aide de son frère ; mais la mort ne lui permit pas d'accomplir sa tâche en entier : il légua à Jean, son frère et son collaborateur, le soin de l'achever.

Jean Van Eyck est né à Maeseyck, à une date qui n'est pas connue et que les biographes fixent par conjecture, en variant de 1382 à 1395. Hubert fut son maître, comme il vient d'être dit. Sa vie est entourée de beaucoup moins d'obscurité que celle de son frère. L'évêque de Liége, Jean de Bavière, oncle de Philippe le Bon, le nomma son peintre et valet de chambre ; mais ce ne furent pour lui

que des titres sans fonctions, car depuis l'époque où il les reçut, jusqu'à la mort du prince qui les lui avait conférés, il ne cessa pas d'habiter Gand, avec son frère, et de coopérer à l'exécution de l'*Agneau mystique*. Plus tard il fut aussi peintre et valet de chambre de Philippe le Bon, qui le chargea de plusieurs missions à l'étranger et pour lequel il fit de lointains voyages. Il n'en est pas des œuvres de Jean Van Eyck comme de celles d'Hubert; on les connaît, on les admire pour les beautés qu'on voit et qu'on peut apprécier. C'est un avantage que ne pourront pas lui enlever les critiques qui ont essayé, en ce temps-ci, d'exalter aux dépens de sa gloire celle de son frère aîné, en créant à celui-ci des titres imaginaires. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner la question si controversée de l'invention de la peinture à l'huile, dont on s'est avisé un peu tardivement de vouloir contester l'honneur à Jean Van Eyck. Nous dirons seulement que l'opinion des contemporains du grand artiste est pour nous d'un plus grand poids que celle des commentateurs de notre époque, dissertant au hasard sur des faits que la notoriété avait universellement consacrés, alors qu'il ne manquait pas de gens intéressés à les révoquer en doute, pour peu qu'ils fussent discutables. Jean Van Eyck a passé à Bruges les dernières années de sa vie et y est mort en 1440.

13. ***Adam et Ève,*** fragments de la grande composition de l'*Agneau mystique* de l'Église Saint-Bavon à Gand.

H. 2 m. 4 c. — L. 38 c. — B.

ADAM, debout et tourné vers la droite, a la main gauche posée sous le sein droit; de la main droite il cache sa nudité avec des feuilles de figuier; il est dans une niche dont la partie supérieure est cintrée, et que surmonte l'inscription *Adam* en caractères gothiques; au-dessus du cintre est la représentation du sacrifice d'Abel et de Caïn en grisaille. Le revers de ce panneau est divisé en deux compartiments. Dans la partie supérieure est représentée la sibylle Erythrée. Elle est agenouillée et tournée vers la droite, vêtue d'une robe blanche bordée d'or, un fichu noir noué autour du cou, coiffée d'un turban blanc rayé de bleu; sur une banderole qui se déroule au-dessus de sa tête, on lit : NIL MORTALE CONĀB. AFFLATA...,ES

NUMINE CELSO. La traverse qui sépare les deux compartiments porte cette inscription : SIBILLA ERITREA. La partie inférieure représente l'intérieur d'une chambre dont le fond est percé d'une double arcade, ayant pour séparation une colonne en marbre noir, et donnant sur une rue de la ville de Gand, vue en contre-bas. A la hauteur des arcades, du côté gauche, sont tracés en lettres d'or les mots PLENA DŪS TECUM formant le complément d'une inscription commencée dans le compartiment placé à la gauche de celui-ci. — *Fig. gr. nat.*

ÈVE : elle est debout, tournée vers la gauche; ses longs cheveux blonds retombent sur ses épaules; elle tient de la main droite le fruit défendu, qui paraît être un citron ou une orange, et se couvre des feuilles de figuier qu'elle a dans la main gauche. Elle est également dans une niche cintrée surmontée de l'inscription *Éva;* au-dessus du cintre est représenté en grisaille le meurtre d'Abel. Le revers de ce panneau est divisé, comme le précédent, en deux compartiments. Dans la partie supérieure est représentée la sibylle de Cumes. Elle est agenouillée et tournée vers la droite, vêtue d'une robe verte, garnie de fourrure, ouverte sur un corsage bleu bordé d'or, coiffée d'un turban jaune brodé de perles, d'où part un voile retombant sur les épaules. Sur la banderole qui se déroule au-dessus de sa tête, on lit cette inscription : REX AI .... ADUENIĒT P SECLA FUTUR SCIZ Ī CARN. La traverse qui sépare les deux compartiments porte cette inscription : SIBILLA CUMANA. Le compartiment inférieur représente l'intérieur d'une sorte de laboratoire, au fond duquel est pratiquée une niche où l'on voit un vase en cuivre ayant à peu près la forme de nos bouilloires, suspendu au-dessus d'un plat de même métal, servant sans doute aux ablutions; à côté de la niche, pend une longue serviette. — *Fig. gr. nat.*

Nous n'avons pas à faire ici l'histoire du célèbre triptyque des frères Van Eyck. Nous rappellerons seulement que les compartiments en sont aujourd'hui épars. La partie centrale se trouve seule à l'église Saint-Bavon. Les autres panneaux, à l'exception d'Adam et Ève, furent vendus à vil prix, en 1816, par les administrateurs de l'église, à un spéculateur qui les fit passer à l'étranger. Ils sont

aujourd'hui au Musée de Berlin. Quant aux panneaux d'Adam et Ève, ils auraient subi le même sort, si l'empereur Joseph II, choqué de voir ces figures nues, dans une visite qu'il fit à l'église Saint-Bavon, en 1785, n'eût exprimé son étonnement qu'on les laissât exposées dans une église. On crut devoir faire droit à cette critique du prince. Les deux panneaux furent enlevés et cachés. Ce fut leur salut. Ils seraient sans doute devenus, sans cela, la proie du spéculateur, en même temps que les autres panneaux. Cependant il était profondément regrettable que ces chefs-d'œuvre restassent enfouis dans une armoire de sacristie et fussent perdus pour l'art. Heureusement, une négociation fut entamée, en 1860, par la direction générale des beaux-arts pour les acquérir, en vue d'en enrichir le Musée de l'État, et cette négociation fut conduite à bonne fin.

Il nous reste à dire pourquoi nous avons inscrit en tête de cette notice les noms d'Hubert et de Jean Van Eyck. La gloire de Jean Van Eyck avait effacé jusqu'au souvenir de son frère aîné. Jean seul était connu ; seule sa renommée était populaire. Cependant on découvrit, en interrogeant des documents du temps, qu'Hubert avait été un grand artiste, que la conception de l'*Agneau mystique* lui appartenait, et que Jean l'avait seulement secondé dans l'exécution de ce chef-d'œuvre, qu'il termina après la mort de son frère. Depuis peu, il s'est fait une réaction en faveur d'Hubert Van Eyck et comme toute réaction, celle-ci a été exclusive, injuste. Jean Van Eyck fut, à son tour, sacrifié à son aîné. Des écrivains qui ont entrepris la glorification d'Hubert Van Eyck, après avoir constaté, en le déplorant, qu'il n'existe pas de production authentique du pinceau de ce maître, n'hésitent pas à lui attribuer l'exécution des volets de l'*Agneau mystique*, particulièrement celle des figures d'Adam et d'Ève « lesquelles montrent les qualités, aussi bien que les défauts qui caractérisent sa manière. » Nous avouons ne pas comprendre comment on peut, sans avoir un point de comparaison, déterminer une attribution et reconnaître la manière d'un peintre. Ne voulant pas nous engager sur le terrain mouvant des conjectures, nous avons pris le seul parti qui nous paraisse raisonnable, savoir d'associer les noms d'Hubert et de Jean Van Eyck, comme leurs talents furent associés dans l'exécution de l'œuvre dont le Musée possède de précieux fragments. Il existe, dans la collection du Louvre, des dessins des deux volets d'*Adam* et d'*Ève*, qui ont été signalés depuis peu et qu'on suppose originaux. D'autres dessins semblables ont été, dernièrement aussi, découverts à la bibliothèque d'Erlangen. Quels sont les originaux, y a-t-il des originaux? Ce sont là des questions qu'il sera difficile de résoudre et sur lesquelles nous n'avons pas à nous prononcer ici.

L'acquisition par l'État des deux volets d'Adam et Ève a eu lieu

aux conditions suivantes : 1° payement d'une somme de cinquante mille francs, destinée à faire exécuter des verrières peintes pour l'église Saint-Bavon ; 2° le don des copies de six volets de l'*Agneau mystique* (ceux qui ont été vendus en 1806), peintes par Michel Coxcie, et achetées par le département des beaux-arts à M. Nieuwenhuys; 3° l'exécution, aux frais du gouvernement, de copies des volets d'*Adam* et d'*Eve*, faites pour rétablir dans son ensemble l'œuvre des frères Van Eyck.

EYCK (JEAN VAN).

14. *Adoration des mages.*

H. 84 c. — L. 68 c. — B.

La Vierge, vêtue d'une robe verte et d'un manteau de même couleur liséré d'or, coiffure de linge blanc, est assise à droite sur un coussin de tapisserie posé sur le bord de la crèche ; elle tient sur ses mains l'Enfant Jésus. Devant elle et faisant face au spectateur est le mage d'Orient, agenouillé, vêtu d'une robe de damas noir et or, manches de velours rouge sortant d'une bordure de fourrure ; à ses genoux est un vase d'or de forme arrondie ; il prend de ses deux mains le bras droit de l'enfant Jésus et le porte à ses lèvres. En face de la Vierge est le mage d'Europe, vu de profil, grande chevelure blonde bouclée, robe rouge lisérée d'or, manches vertes, manteau violet doublé d'hermine attaché sur l'épaule par une large agrafe d'or et de pierreries, une chaîne d'or autour du cou et tenant de la main droite un vase d'or richement ciselé. Derrière lui est le mage d'Éthiopie, vêtu d'un manteau vert liséré d'or, coiffé d'un turban blanc, tenant de la main gauche un vase d'ivoire sculpté. A sa gauche, contre un pilastre qui soutient la toiture abritant la sainte famille, est un personnage en robe brune à manches jaunes, portant la main à son bonnet de couleur noire ; à sa gauche, deux autres personnages, dont un vu de profil et l'autre de trois quarts, en partie caché par le turban du mage noir. Derrière le mage agenouillé, est saint Joseph

en tunique brune et camail noir liséré d'or. Entre l'époux de la Vierge et le pilastre de gauche, trois personnages : un homme à chevelure blonde bouclée, un nègre dont les cheveux crépus sont retenus par une bande d'étoffe blanche, un troisième personnage dont on ne voit que la tête coiffée d'un bonnet rouge pointu. Au fond, quatorze personnages parmi lesquels onze sont à cheval et trois montés sur des chameaux. Au-dessus des groupes que forment ces personnages composant la suite des mages, flottent trois bannières, l'une bleue constellée d'étoiles d'or, une autre ornée des figures du soleil et de la lune, la troisième blanche avec un ornement rouge dont la forme ne peut pas être déterminée. A droite, à un plan reculé, un berger et des moutons sur un monticule, au delà d'un petit mur. Fond de paysage et vue de ville, à gauche une église de forme circulaire entourée de contre-forts et construite en matériaux de couleur rouge; au fond, des montagnes bleues; au plus haut du ciel, l'étoile qui a guidé les mages.

Ce tableau faisait partie de la collection de feu Van Rotterdam, professeur à l'Université de Gand, qui en a donné dans le *Messager des sciences et des arts*, de cette ville (1829-1830), une notice accompagnée d'une gravure au trait par Onghena. Acheté en 1848 de madame veuve Maertens-Van Rotterdam, 12,000 fr.

GOSSAERT (Jean), dit Jean de Maubeuge ou Mabuse, né à Maubeuge, vers 1470, mort en 1532. (École flamande).

Quel fut le maître de Jean Gossaert? où a-t-il étudié? car ce n'est pas à Maubeuge qu'il a pu acquérir le talent qu'on lui voit déployer dans ses premiers ouvrages. Ces particularités de sa carrière ne sont pas connues. En 1495 il se trouve en Angleterre et fait les portraits des trois enfants du roi Henri VII, dans un même cadre. En 1503, il accompagna en Italie Philippe de Bourgogne, envoyé de Maximilien. Il y passa, dit-on, environ dix ans, et le séjour qu'il y fit dut être assez long, en effet, car son talent y subit profondément l'influence des études auxquelles il se livra, particulièrement d'après les œuvres des maîtres florentins, qu'il imita dans beaucoup de ses tableaux. Il re-

vint avec son protecteur, qu'il suivit d'abord à Middelbourg, puis à Utrecht. Philippe de Bourgogne étant mort, Jean Gossaert entra au service d'Adolphe de Bourgogne, seigneur de la Vere, pour lequel il exécuta, entre autres ouvrages, une Vierge avec l'Enfant Jésus, représentés sous les traits de l'épouse et du fils de ce seigneur. Jean Gossaert a partagé avec d'autres peintres des écoles flamande et hollandaise le privilége d'exercer l'imagination des biographes. On en a fait un ivrogne, un débauché ; on a rapporté mainte aventure bizarre et peu édifiante dont il aurait été le héros. Comme ces traits, fussent-ils vrais, ne font point partie de l'histoire de l'art, nous les passerons sous silence. Les biographes ont dit qu'il fut emprisonné à Middelbourg pour quelque méfait, qu'à dater de ce moment (ce pouvait être vers 1530) on le perd de vue et qu'on sait seulement qu'il mourut en 1562. Au moment où l'artiste était censé expier ses fautes sous les verrous, il se trouvait à Anvers, où il rendit tranquillement le dernier soupir, en 1532, et où il fut inhumé dans l'église de Notre-Dame, comme un parfait honnête homme. Il était assez naturel qu'on l'eût perdu de vue depuis lors.

15. *Jésus-Christ chez Simon le Pharisien*, (tryptique).

Tableau : H. 1 m. 75 c. — L. 1 m. 47 c. — B.
Volets : H. 1 m. 82 c. — L. 70 c. — »

Jésus-Christ est assis à la gauche du tableau principal, devant une table placée perpendiculairement au bas du cadre ; à sa droite, au coin de la table, est Simon vêtu d'une robe rouge à manches vertes et collet de fourrure ; à l'autre bout est un second personnage habillé de brocart d'or. Marie Madeleine est au premier plan, à genoux sous la table, où elle couvre de parfums et de baisers un des pieds de Jésus-Christ. A droite un des disciples, en robe verte et collet de fourrure, montre la Madeleine à un autre personnage, en faisant un geste d'étonnement et de mépris. A un plan reculé, une seconde table placée horizontalement et où sont assis cinq personnages. Dans le fond, du même côté, une pièce où l'on voit encore une table, sur une estrade, près de laquelle sont deux

figures. A la gauche de cette pièce, un enfoncement au centre duquel s'élève une colonne de porphyre. Dans le coin, une office où un serviteur reçoit un plat d'un homme placé devant un buffet et ayant une femme à ses côtés. Derrière le Christ, un tapis bleu à riche bordure et une pendule en cuivre délicatement travaillée. Riche architecture de fantaisie, mélange de gothique et de renaissance. Au sommet de la partie centrale, un médaillon où est représenté Moïse tenant les tables de la loi. Vers le milieu de la chambre, un écureuil enchaîné mangeant une pomme.

Sur le volet de gauche est représentée la Résurrection de Lazare. Jésus-Christ, vêtu d'une robe grise, fait un geste qui traduit ces paroles de l'Évangile : « Lazare, sortez de ce sépulcre. » Lazare sort de la tombe, les mains jointes et les regards tournés vers le Christ, derrière lequel sont les apôtres; à droite, Marthe et Marie et un groupe nombreux d'assistants. Dieu apparaît dans le ciel, coiffé de la tiare, tenant le globe d'une main et bénissant de l'autre. A côté de la tombe d'où sort le ressuscité, une pierre sépulcrale richement sculptée.

Le sujet du volet de droite n'est pas l'*Assomption de la Vierge* comme l'ont dit M. Waagen et plusieurs autres critiques, mais l'assomption de sainte Marie Madeleine portée au ciel par des anges, qui sont au nombre de trois, de chaque côté. La belle pénitente n'a d'autre vêtement que sa longue chevelure qui l'enveloppe en partie, et ce n'est jamais ainsi qu'est représentée la Vierge. Au bas, est un abbé d'une maison de l'ordre des Prémontrés, agenouillé devant un prie-Dieu sur lequel est posé un livre, ayant sa crosse abbatiale entre les bras et sa mitre à ses côtés. Le tapis qui recouvre le prie-Dieu porte un blason palé d'argent et d'azur de six pièces à la crosse d'or posée en bande brochant sur le tout, avec la divise *cum moderamini*. Sur la page recto du livre ouvert, on lit : MARI ... MADELENA ORA PRO NOBIS AM... Dans une prairie où plongent les regards, on voit un homme les yeux levés vers le ciel; sur une route qui monte en serpentant, on compte sept chapelles formant sept stations et aboutissant à un sommet où est plantée une croix. — *Pet. fig.*

Les revers des volets sont peints en grisaille de manière à présenter, lorsqu'ils sont fermés, l'ensemble d'une même composition ayant pour sujet l'Apparition de Jésus-Christ en jardinier à la Madeleine. Le Christ est au revers du volet de gauche, debout et tourné vers la droite, une main appuyée sur une bêche et l'autre levée. Au revers du volet de droite est la Madeleine agenouillée et les mains jointes. Grisaille sur fond rougeâtre, entourée d'un riche encadrement architectural. Malheureusement cette belle peinture a beaucoup souffert, moins encore par l'effet du temps, que par la main des hommes. Des vandales ont raboté le panneau à la place des jointures, pour y appliquer une sorte de barrage destiné à en assurer la solidité. — *Fig. dem. nat.*

Il existe dans la cathédrale de Prague, au-dessus de l'autel principal, un tableau qui offre une grande analogie d'aspect avec celui du Musée de Bruxelles, non sous le rapport du sujet, mais sous celui des dispositions générales. C'est exactement le même fond d'architecture si riche de conception, si parfait d'exécution. Ayant eu l'occasion de le voir, il y a quelques années, nous le reconnûmes immédiatement pour une œuvre de Mabuse. Les renseignements que nous prîmes confirmèrent une supposition à laquelle le souvenir du triptyque de Bruxelles donnait le caractère de la certitude. Le tableau de la cathédrale de Prague a pour sujet saint Luc faisant le portrait de la Vierge. Il avait été successivement attribué à différents maîtres, et aux plus illustres, lorsqu'en lui faisant subir, en 1836, l'opération d'un nettoyage, on découvrit sur la ceinture de saint Luc une inscription qui permit de le restituer à son véritable auteur. La signature du tableau de Prague peut servir, en quelque sorte, de certificat d'origine à celui du Musée de Bruxelles, tant il y a identité complète entre l'un et l'autre. Ajoutons qu'ils appartiennent tous deux à la même époque de la carrière de l'artiste.

Le *Jésus-Christ chez Simon le Pharisien*, de Jean Gossaert, provient de l'abbaye de Dilighem. Dans les premiers catalogues, où les méprises n'étaient pas épargnées, il figurait sous le nom de Roger de Bruges (Vander Weyden). L'erreur ne tarda point, du reste, à être reconnue et corrigée.

GRIMMER (Jacques), né à Anvers dans la première moitié du XVI^e^ siècle, mort. . . . .? (École flamande.)

Les anciens biographes des peintres flamands fixent à l'année 1510 la naissance de cet artiste ; mais cette date semble avoir été donnée par eux assez arbitrairement. La réception de Jacques Grimmer dans la corporation des peintres d'Anvers eut lieu en 1546. Il avait été d'abord élève de Mathieu Kock et avait pris ensuite des leçons de Chr. Queborn. C'est particulièrement dans le paysage qu'il s'est distingué, d'après le dire de Van Mander, qui affirme n'avoir pas vu, dans ce genre, de meilleurs ouvrages que les siens. Il paraît que Jacques Grimmer fut un des bons poëtes et l'un des meilleurs auteurs que les chambres de rhétorique d'Anvers comptassent, de son temps. On ignore l'année de sa mort. Les éloges donnés par Van Mander à son talent de paysagiste et cette circonstance qu'il n'est fait mention d'aucun tableau de sa main reproduisant des sujets religieux, nous donnent quelques doutes sur le bien fondé de l'attribution qui lui a été faite de la *Légende de saint Eustache*. Nous conservons cette attribution, tout en faisant part de nos scrupules, parce que nous ignorons si les rédacteurs des anciens catalogues n'ont pas eu sur l'origine du tableau des renseignements qui les auront guidés, et parce que nous ne trouvons, dans l'œuvre même, aucun trait caractéristique de style, qui nous autorise à le baptiser du nom d'un autre peintre connu. Le nom de Grimmer a été écrit de ces différentes manières : *Grimmœur*, par Van Mander, *Grimmaer*, par quelques Hollandais, *Grimmer*, par les Allemands et les Français. Nous avons choisi cette dernière orthographe, à cause de la parenté qu'on peut supposer entre l'auteur de la *Légende de saint Eustache* et Abel Grimmer, dont le Musée de Bruxelles possède une œuvre signée.

16. *La Légende de saint Eustache*, (triptyque).

Tableau : H. 90 c. — L. 1 m. 67 c. — B.
Volets : H. 90 c. — L. 75 c. — »

Pour suivre dans leur développement chronologique les faits représentés par l'artiste d'après le récit de la légende, il faut commencer par examiner le volet de droite, en continuant vers la gauche.

Le volet de droite offre la représentation de deux épisodes différents de la vie de saint Eustache. Dans le premier, qui remplit la partie gauche, on voit la Conversion de saint Eustache, alors nommé Placide, par le fait de l'apparition du cerf miraculeux. A droite, à l'entrée du péristyle d'un temple, l'évêque de Rome baptise saint Eustache et sa femme Theospita, ainsi que ses fils Agapet et Theospite.

Dans le tableau central, à gauche, on voit saint Eustache, debout dans une rivière dont l'eau lui vient jusqu'aux genoux. Il avait transporté l'un de ses fils sur une des rives et revenait chercher l'autre, quand un lion vint pour se saisir de l'un, au moment où un loup lui enlevait l'autre. Ces deux actions sont représentées. Au premier plan a lieu l'entrevue de Trajan et de saint Eustache; l'empereur embrasse son ancien serviteur que des émissaires, envoyés à sa recherche, ont découvert dans la retraite où il se cachait. Dans le fond, de ce même côté, a lieu la reconnaissance d'Eustache, de sa femme et de ses deux fils qui ont été miraculeusement sauvés. Eustache, rentré au service de l'empereur, est devant sa tente; de nombreux soldats animent son camp, où l'on voit des pièces d'artillerie.

On remarque aussi, à l'extrémité de cette partie centrale, un épisode antérieur à ceux des premiers plans, c'est-à-dire saint Eustache s'embarquant avec sa femme et ses fils pour se rendre en Égypte, puis exerçant la profession de cultivateur qu'il a embrassée après les événements qui l'ont séparé de sa famille.

Le volet de gauche renferme les épisodes de la fin de la vie de saint Eustache. Au premier plan, à gauche, l'empereur Adrien, qui a succédé à Trajan, veut obliger saint Eustache à sacrifier aux idoles, et des soldats font de vains efforts pour l'y contraindre. Sur les plans éloignés de la droite, apparaissent les actions qui sont la conséquence de son refus d'obéir à l'empereur. Pour le punir, Adrien le fait livrer aux bêtes avec sa famille, et le lion qui devait dévorer les chrétiens, se couche devant eux. Alors l'empereur ordonne de les enfermer dans un taureau d'airain, soumis à l'action d'un feu ardent. Ils y restent trois jours et en sont retirés sains et saufs. — *Pet. fig.*

Sur le revers du volet de gauche sont quatre personnages agenouillés devant saint Éloy tenant d'une main sa crosse épiscopale et de l'autre un marteau, son attribut. Les personnages agenouillés sont, sans doute, les syndics d'une corporation d'orfévres pour laquelle le tableau aura été exécuté. Au revers du volet de droite sont les portraits de trois ecclésiastiques agenouillés devant la Vierge. Les peintures de ces deux revers sont dégradées au point qu'il faut, pour ainsi dire, deviner par de rares vestiges les sujets qui y furent représentés. Cette dégradation provient moins du temps, que du vandalisme de ceux qui, pour redresser les panneaux de manière à leur faire présenter une surface plane de l'autre côté, ont raboté les revers aux jointures des planches, et y ont appliqué des pièces de rapport. On s'afflige d'autant plus d'avoir à constater les déplorables résultats de ce stupide et barbare traitement infligé à une œuvre d'art, que les têtes des personnages agenouillés sur les deux revers, particulièrement sur celui du volet de droite, que le rabot a respectées par hasard, sont remarquablement belles. — *Fig. demi-nat.*

Dans les précédents catalogues, ce triptyque est désigné comme ayant pour sujet l'histoire de la vie de saint Hubert. C'est l'apparition du cerf miraculeux qui a été la cause de cette erreur. Le catalogue de l'an XI attribuait cette peinture à Hugo Vander Goes. C'était une lourde erreur, qui fut corrigée plus tard.

Anciens dépôts.

HEMESSEN (JEAN VAN) ou HEMISSEN. . . . . vivait dans la première moitié du XVI^e^ siècle (École flamande).

Les opinions varient sur le lieu de naissance de ce peintre. Van Mander le cite comme étant bourgeois de Harlem, ce qui ne veut pas tout à fait dire qu'il soit né dans cette ville. D'autres écrivains, comme Sam. Van Ampzing et Schrevelius sont plus explicites. Harlem est positivement indiqué par eux comme ayant donné le jour à

Hemessen qu'ils appellent Hemsen. Guicciardin dit qu'il est d'Anvers ou des environs, et son opinion est soutenue par les rédacteurs du catalogue du Musée d'Anvers, lesquels le supposent originaire du village de Hemixem, anciennement Hemissen. Si cela était, on ne connaîtrait pas le véritable nom du peintre, qui aurait pris celui de son lieu natal. Nous indiquons les deux versions, sans conclure, faute de preuves. La notice du catalogue d'Anvers nous apprend que Van Hemessen était membre de la corporation de Saint-Luc de cette ville, en 1537, et qu'il en fut doyen en 1547. Ce n'est pas encore un témoignage certain de l'origine flamande de l'artiste qui peut, comme bien d'autres, être né en Hollande et être venu étudier à Anvers ; mais c'est un motif suffisant pour qu'on soit autorisé à le classer parmi les peintres de l'école flamande. On est dans une ignorance complète des particularités de la vie de Van Hemessen. Les seules dates que l'on ait relativement à lui, sont celles qui se trouvent sur ses tableaux. La dernière connue est 1555. Guicciardin le cite en 1566 parmi les peintres décédés. Sa carrière embrasse donc la première moitié du XVI^e^ siècle. Van Mander fait remarquer, avec raison, que Van Hemessen s'attacha à suivre les traditions de l'ancienne manière. Il est certain que sans les dates inscrites sur ses tableaux, on croirait qu'ils appartiennent plutôt au XV^e^ siècle qu'au XVI^e^. Cela confirme ce que nous disions, dans notre introduction, de l'impossibilité d'assigner une époque précise à l'exécution de certaines peintures anonymes, qui peuvent rappeler un style antérieur à celui qu'avaient adopté les contemporains de tels artistes attachés, comme Van Hemessen, aux traditions de l'ancienne école.

17. *Descente de croix,* (triptyque).

Tableau : H. 1 m. 88 c. — L. 1 m. 62. — B.
Volets : H. 1 m. 88 c. — L. 79 c. — »

Les disciples descendent Jésus de la croix; l'un d'eux, monté sur une échelle, le soutient par un bras; un autre reçoit la partie supérieure du corps; un troisième supporte les jambes. Au premier plan, la Vierge, vêtue d'une robe grise et

d'un manteau bleu, s'évanouit ; elle est secourue par saint Jean. Devant la Vierge, une des Maries, en robe jaune et manteau blanc, a les bras levés vers le Christ ; l'autre sainte femme est derrière saint Jean, vêtue d'une robe verte et d'un manteau gris. Au coin de la droite de l'avant-plan, Marie Madeleine, vêtue d'une robe rouge à fleurs d'or et d'un manteau vert, est agenouillée, les mains jointes et le visage sillonné de larmes ; près d'elle est le vase de parfums. Des deux côtés, à des plans plus éloignés, les groupes des juges, des exécuteurs et des soldats s'éloignent ; à gauche, au fond, une porte de ville ; à droite, paysage avec un rocher d'une grande élévation.

Le volet de gauche a pour sujet principal l'Arrestation de Jésus-Christ dans le jardin des Oliviers. Jésus reçoit de Judas le baiser de la trahison ; des soldats se précipitent sur lui ; saint Pierre remet son sabre dans le fourreau après avoir frappé Malchus, qui est tombé par terre. Un second épisode est représenté dans le fond : celui de Jésus-Christ en prière au jardin des Oliviers, ayant près de lui les disciples endormis. Saint Pierre, pendant son sommeil, a la main sur la garde de son sabre. Au fond, grand rocher et vue de ville.

Le volet de droite offre également la représentation de plusieurs actions. Le sujet principal est la Résurrection. Cinq soldats sont endormis autour du tombeau dont le couvercle est scellé par trois cachets de cire rouge intacts ; au-dessus du tombeau, Jésus-Christ s'élève tenant une croix ; il est vêtu d'un long manteau rouge. Dans le fond sont représentés : l'épisode des Pèlerins d'Emmaüs, celui de l'Apparition de Jésus-Christ en jardinier à la Madeleine et le Sauveur apparaissant à la Vierge.

Sur le revers des volets sont représentés deux parties d'une composition qui se montre dans son ensemble, lorsqu'ils sont fermés. Le sujet de cette composition est la Messe de la Passion. Le fond est rempli par un autel où des prêtres célèbrent l'office divin, auquel assistent des évêques et des cardinaux. Les instruments et les attributs symboliques de la Passion sont distribués sur le fond du tableau.

Sur le volet de gauche sont trois religieuses agenouillées,

de la même famille, comme l'indique l'inscription suivante, tracée, au bas du volet, en lettres d'or sur fond noir :

Hier in dese clooster leyt begraven Joff' Magriete Boeckaers sterf int jaer ons heere MIIIIc.

Ende Joff' Lysbet Boeckaers groot cantersse in dese godshuyse sy sterf de XIIIIe septēber a° MIIIIc XCVIIJ.

Ende Joff' Ermgaers Boeckaer groot prerynne in dese godshuyse sy sterf de VIIJ septēber a° XVc hyt voor ons.

(Ici dans ce cloître gît enterrée mademoiselle Marguerite Boeckaers. Elle meurt dans l'année de Notre Seigneur 1400. Et mademoiselle Lysbet Bockaers grande chantre de ce couvent. Elle meurt le 14 septembre de l'année 1497. Et mademoiselle Ermangarde Boeckaer grande prieure de ce couvent. Elle meurt le 8 septembre 1500. Priez pour son âme.)

Au bas du volet droit, on lit cette inscription :

Dit heeft doen make Joffrou Jaune Vāde Maerde borsierresse in dese godshuyse : a° XVc XXIJ.

(Mademoiselle Jeanne Vande Maerde économe de ce couvent a fait faire cela en l'année 1522.) — *Pet. fig.*

Anciens dépôts. L'inventaire manuscrit ne fournit pas de renseignements sur l'origine de ce triptyque qui provenait, sans doute, de l'un des couvents de femmes des environs de Bruxelles.

HEEMSKERK (Martin) ou Van Veen, né à Heemskerk en 1498, mort à Harlem en 1574 (École hollandaise).

Fils d'un cultivateur du village d'Heemskerk, appelé Jacques Willems Van Veen, il est généralement connu sous le nom de son lieu natal. Après avoir reçu quelques leçons d'un peintre obscur nommé Cornelis Willems, il alla à Delft se mettre en apprentissage chez Jean Lucas, autre inconnu, et entra enfin chez Jean Schoreel, un

vrai maître celui-ci. Les biographes disent qu'il fit des progrès si rapides, que Sehoreel en conçut de la jalousie et le renvoya. Ce pourrait bien être une fable. Quoi qu'il en soit Heemskerk, après avoir habité quelque temps Harlem et s'y être fait connaître par de bons ouvrages dans la manière de son dernier maître, conçut le projet d'un voyage en Italie et partit pour Rome, où il fit un séjour de trois ans. Il revint dans son pays plus savant, plus habile, mais ayant perdu les qualités caractéristiques de l'école flamande, pour se faire le pâle imitateur de Michel-Ange, dont il avait principalement copié les œuvres. Il ne s'en fit pas moins une grande réputation, car les pastiches du style italien étaient fort recherchés de son temps, même lorsqu'ils n'offraient qu'un reflet très-affaibli du mérite des originaux, même lorsqu'ils en exagéraient les défauts, ce qui était le cas pour les imitations de Michel-Ange faites par Heemskerk. Ce peintre a traité de nombreux sujets de l'histoire sacrée et de l'histoire profane, et surtout des sujets allégoriques pour lesquels il avait une grande prédilection. Les graveurs de son temps ont beaucoup travaillé d'après lui. Il est mort à Harlem, qu'il n'avait plus quitté depuis son retour d'Italie.

18. *Jésus succombant sous le poids de la croix,*

(double diptyque).

Tableaux : H. 1 m. 35 c. — L. 1 m. 58 c. — B.
Volets : H. 1 m. 35. — L. 73 c. — »

Les deux compartiments du centre forment une seule composition. Jésus-Christ, marchant vers la droite, a fléchi sous le poids de la croix ; un soldat le tire par une corde ; un bourreau le frappe d'un bâton ; un autre lui donne un coup de pied, en même temps qu'il lui enfonce sur le front la couronne d'épines. Simon soutient l'extrémité de la croix, et Véronique, à genoux devant le Christ, tient le linge sur lequel va s'imprimer la face divine. A gauche, un cortége d'hommes à cheval sortant d'une porte voûtée, le grand prêtre en tête. D'une porte latérale du même édifice, sort la Vierge avec les saintes femmes. Vers la droite, les deux larrons portant leur croix au milieu d'une escorte de soldats et de moines ; à l'extrémité de

la route qu'ils suivent, le Calvaire, où se trouvent déjà des suppliciés. Fond de paysage avec vue de ville.

Sur le revers du compartiment de gauche, sont représentés deux sujets de la légende de saint Benoît : 1° le frère Romain apportant à saint Benoît la nourriture qu'il descend dans la grotte au moyen d'une corde munie d'une sonnette contre laquelle le diable jette une grosse pierre; 2° saint Benoît se traînant au milieu des ronces, comme moyen de mortification.

Au revers de ce compartiment est représenté le miracle du Christ se détachant de la croix pour embrasser saint Bernard. Un grand crucifix est placé vers la gauche du tableau, enchâssé dans un socle de marbre, sous un dais ayant pour fond une draperie verte. Saint Bernard entoure de ses bras le Christ, qui détache la main gauche de la croix et la pose sur l'épaule du saint. L'action se passe dans la nef latérale d'une église. A droite, dans une chapelle, un moine en prière devant un autel surmonté d'un tableau représentant Moïse se déchaussant pour s'approcher du buisson ardent; un second moine entre, du même côté, par un passage auquel une tapisserie sert de clôture. Sur la base du crucifix, se trouve la date de 1551.

Le volet de gauche a pour sujet le *Crucifiement*. Le Christ est attaché sur la croix entre les deux larrons; il reçoit le coup de lance que lui porte Longin, monté sur un cheval blanc, à gauche. Au premier plan, de ce même côté, la Vierge est étendue par terre et secourue par les deux Maries; la Madeleine embrasse le pied de la croix; saint Jean s'approche de la Vierge. Au fond, à droite, est représentée la *Mise au tombeau*.

Le volet de droite a pour sujet la *Fuite en Égypte*. Au premier plan la Vierge, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, est montée sur un âne qui marche vers la droite, conduit par saint Joseph. Les cavaliers envoyés à la recherche de la sainte famille suivent, au second plan, un chemin près duquel des moissonneurs sont occupés à faucher un champ de blé, en s'y prenant comme les paysans flamands le faisaient au temps de

l'artiste et comme il le font encore aujourd'hui. Au fond, dans deux édifices ouverts, sont représentés : la *Circoncision* et *Jésus parmi les docteurs*.

Les revers de ces deux volets qui, étant fermés, recouvrent le tableau du *Calvaire*, sont peints de manière à présenter, comme celui-ci, l'ensemble d'une seule composition. Le sujet qu'y a traité l'artiste est Jésus-Christ partant pour se rendre à la montagne des Oliviers. A la gauche du premier plan, Jésus-Christ se baisse pour relever la Vierge qui s'est jetée à ses pieds, et que la Madeleine s'efforce de soutenir. Derrière ce groupe sont les deux Maries, Nicodème et Joseph d'Arimathie qui sortent d'une porte voûtée. A côté de Jésus-Christ se tiennent saint Jean et saint Pierre; les autres disciples précèdent Jésus-Christ, marchant vers la droite et formant trois groupes; devant le premier on remarque Judas, tenant à la main la bourse qui constitue son triste attribut. Au fond, à gauche, un monastère, au milieu une ville avec une église; à droite une route dans un bois.

Des barbares ont malheureusement raboté, sur toute sa hauteur, la partie gauche du panneau, sous prétexte de le redresser par l'apposition de petites barres transversales, et ont emporté la figure de la Vierge ainsi que celle de la Madeleine.

Trois des panneaux de ce double diptyque figuraient dans le premier catalogue, où ils étaient inscrits sous le nom de Corneille Engelbrechtsen, par une méprise que le peu de connaissance qu'on avait, il y a un demi-siècle, des productions des anciennes écoles explique sans la justifier. Il fallut bien rectifier plus tard cette attribution, quand on retrouva le fragment portant la date de 1551, par la raison que Corneille Engelbrechtsen était mort en 1533, dix-huit ans avant l'exécution de la peinture dont on l'avait cru l'auteur.

•

Anciens dépôts : provenant originairement de l'église Saint-Sauveur, à Gand, où l'existence de cette peinture de Martin Van Heemskerk était signalée en 1777, dans les rapports adressés au gouvernement sur les objets d'art que possédaient les églises et les maisons religieuses des Pays-Bas.

HOLBEIN (Jean) le Jeune, né à Augsbourg (?) en 1498, mort à Londres en 1563 ou 1554 ou 1543? (École allemande).

Les dernières recherches tendent à faire considérer Augsbourg comme étant le lieu natal de ce grand artiste ; mais on a fait valoir concurremment les prétentions d'Anvers, celles de Grunstadt, dans le Palatinat, et surtout celles de Bâle, en Suisse, qui semblaient les plus sérieuses. Jean Holbein a séjourné à Bâle à deux reprises, il a été inscrit parmi les peintres de cette ville ; voilà ce qui a induit en erreur ceux qui ont voulu l'y faire naître. On a aujourd'hui la preuve que le père d'Holbein, peintre comme lui, habitait Augsbourg, sa patrie, en 1498, l'année où vint au monde le fils qui devait illustrer son nom. Jean Holbein fit, sous la direction de son père, des études qui embrassaient tout l'ensemble des beaux-arts. Étant allé à Bâle, où il termina son éducation technique, il y fit d'Érasme un portrait qui fut le point de départ de sa réputation et de sa fortune. Le comte d'Arundel s'arrêta à Bâle à son retour d'Italie. Il eut l'occasion de voir des peintures d'Holbein, qui s'annonçait déjà comme un maître, et l'engagea à se rendre en Angleterre. Le jeune artiste suivit ce conseil. Il prit la route d'Anvers où l'attirait le désir de voir les œuvres de Quentin Metsys et s'y arrêta quelque temps. Quand il arriva à Londres, Thomas Morus, auquel il avait apporté une lettre d'Érasme, le présenta à Henri VIII, qui le nomma son peintre. Les effigies de tous les grands personnages de l'Angleterre ont été retracées par son pinceau. Il ne fit plus sur le continent que de courtes apparitions. D'après une opinion généralement admise, Holbein serait mort de la peste, à Londres, en 1554. On avait même cru longtemps que cet événement avait eu lieu en 1563. La société des antiquaires de Londres a reçu, au mois de février 1861, de M. W.-H. Black, une communication de laquelle il paraît résulter que le célèbre artiste mourut en 1543. C'est la découverte du testament d'Holbein qui a fourni le renseignement publié par l'archéologue anglais. Nous ne pensons pas qu'il faille accueillir sans faire quelques réserves la nouvelle date assignée au décès du peintre de Henri VIII. Les actes authentiques ont leur importance ; mais ils n'ont pas toujours raison contre les indications fournies par les œuvres des artistes, et dans tous les cas on ne saurait les examiner de trop près. Si Holbein est mort en 1543, il faut rayer de la liste de ses productions des peintures auxquelles le sujet traité donne une date certaine et qu'on serait embarrassé d'attribuer à un autre maître. Si Holbein est mort en 1543, sa carrière ne s'est pas prolongée au delà de quarante-cinq ans, et l'on s'étonne qu'elle ait pu suffire à

l'exécution de tant d'œuvres d'un fini précieux. Il n'est pas impossible qu'il y ait eu erreur dans l'inscription de la date du testament, ou dans sa lecture. L'erreur porterait sur l'avant-dernier chiffre, qui pourrait être un 5 ou un 6. Nous n'affirmons rien, bien entendu; mais nous ne sommes pas d'avis que la question de l'époque du décès d'Holbein soit complétement résolue, ainsi qu'on l'a dit, par la communication de M. W.-H. Black à la société des antiquaires de Londres.

19. ***Portrait de Thomas Morus,*** (grand chancelier d'Angleterre).

H. 23 c. — L. 17 c. — B.

Vu de face et à regard perdu; moustaches et barbe noires; toque en velours noir très-basse; manteau brun foncé, d'où sortent les manches d'un pourpoint de même couleur; manchettes blanches; la main gauche relevée et fermée presque à la hauteur du menton; la main droite à la hauteur de la ceinture, tenant un livre relié en parchemin, dans lequel l'index est engagé. Devant le personnage, sur une tablette, à droite, est un petit chien, la tête tournée du côté du spectateur. Peint sur fond vert.

Ce portrait a été gravé en 1631 par Lucas Vorsterman et l'inscription qu'il a mise sous sa planche nous apprend que le précieux original que possède aujourd'hui le Musée, faisait alors partie de la collection de Jean Van den Wouvere, ami de Juste-Lipse, qui le nomma son exécuteur testamentaire. Après avoir fait de longs voyages à l'étranger, Jean Van den Wouvere était revenu se fixer en Belgique, son pays natal; il fut appelé par Philippe IV à siéger dans le conseil des finances des Pays-Bas et chargé de missions diplomatiques. C'est pendant ses voyages, qu'il rassembla les éléments de sa collection dont le portrait de Thomas Morus était un des morceaux les plus précieux, comme le dit Vorsterman dans la dédicace de son estampe. La gravure de Vorsterman est en sens contraire de l'original; la copie qu'en a faite E. de Boulonnois pour l'*Académie des sciences et des arts* de Bullart est dans le sens du tableau.

Comme nous le disons ailleurs, le gouvernement des Pays-Bas ayant invité, en 1777, les chefs des communautés religieuses à lui

faire parvenir des inventaires des objets d'art que possédaient leurs maisons, en reçut des réponses dont les originaux se trouvent aux Archives du royaume. Dans le document qui concerne l'abbaye de Sainte-Marie de la Byloke, à Gand, on lit la note que voici : « Dans une chambre, le portrait de Thomas Morus, de Holbein. » C'est évidemment de notre portrait qu'il s'agit. On ne le voit figurer sur aucun compte d'acquisition : il faisait donc vraisemblablement partie du fonds des tableaux transportés des églises et des couvents au dépôt central d'où ont été extraits les premiers éléments du Musée de Bruxelles. Comment ce joyau était-il passé de la collection de J. Van den Wouvere à l'abbaye de Sainte-Marie de la Byloke? C'est ce qu'aucun document ne fait connaître. Peut-être était-ce un legs pieux, peut-être une acquisition du couvent; car on sait que Thomas Morus était l'objet du culte réservé aux martyrs de la foi.

Anciens dépôts.

LOMBARD (Lambert) ou Lambert Susterman, né à Liége en 1506, mort dans la même ville en 1560 (École flamande).

Fils d'un simple artisan de Liége, Lambert Susterman, plus connu sous le nom de Lambert Lombard, eut pour premier maître Arnould de Beer; il entra ensuite dans l'atelier de Jean Gossaert, qui lui donna le goût de la peinture italienne et lui inspira le désir de faire, à son tour, une excursion au delà des Alpes. Évrard de la Marck, évêque de Liége, lui procura les moyens de mettre ce projet à exécution. Son séjour en Italie ne fut pas de longue durée; mais il suffit pour lui inspirer un grand zèle pour l'étude de l'antiquité, ainsi qu'une vive prédilection pour le style des grands maîtres des écoles de Florence et de Rome, dont il avait étudié les œuvres. Né dans une condition obscure, Lambert Lombard se plaça au rang des hommes les plus érudits, en même temps qu'au nombre des meilleurs artistes. Il fut à la fois peintre, architecte, graveur, antiquaire et poëte. Son influence sur l'école flamande fut considérable et continuée par les nombreux élèves formés dans son atelier. Il aurait pu, comme tant d'autres, se mettre au service d'un prince et s'enrichir; il aurait pu multiplier des productions que se disputaient les amateurs. Il aima mieux vivre pauvre à Liége, cultiver l'art et la science à ses heures, selon sa fantaisie et pour la seule satisfaction de ses goûts élevés.

20. *La Cène.*

H. 62 c. — L. 80 c. — B.

Jésus-Christ occupe le milieu de la table placée dans la largeur du tableau, au second plan; du côté du spectateur est Judas, assis sur un escabeau et tenant de la main gauche la bourse destinée à recevoir le prix de sa trahison ; à gauche, un apôtre, vu de dos, tenant un pot ventru ; deux chiens se battent sous la table. Sur le devant, un panier contenant des pains et une corbeille de fruits. Au fond, à gauche, une office d'où sort un serviteur chargé de deux cruches.

De chaque côté d'une fenêtre ouverte, au milieu du fond, deux grands médaillons superposés. Dans les médaillons supérieurs sont représentés, en grisaille, David au moment où il vient de trancher la tête de Goliath et Samson tuant les Philistins avec la mâchoire d'âne. Des deux médaillons inférieurs, en partie cachés par les personnages, l'un porte le mot ANNO, l'autre le millésime 1531. Sur la paroi droite de la chambre, il y a deux autres médaillons dont une partie seulement est visible et sur le bord desquels on lit en bas :.... OMNI ; en haut : INICIUM SAPIENCIÆ. La fenêtre ouverte donne sur la campagne ; on y aperçoit une porte de ville et sur une route qui conduit à cette porte, Jésus-Christ arrivant à Jérusalem. Au-dessus de la fenêtre, un vitrail orné de peintures d'une extrême délicatesse représentant Adam et Ève sous l'arbre de la science et Adam et Ève chassés du paradis terrestre Au bas de ces peinturcs est répétée la date : ANO 1531. — *Pet. fig.*

Une répétition ou plutôt une copie de ce tableau se trouvait dans s la collection Weyer, vendue à Cologne en 1862.

Acquis en 1857, de M. Ét. Le Roy, 2,300 francs.

MABUSE (JEAN) ou de MAUBEUGE. *Voyez* GOSSAERT.

MEMLING (Jean), né à . . . . mort à Bruges vers 1495 (École flamande).

On n'a pas l'histoire de la vie de ce peintre célèbre ; on n'en a que le roman. Les biographes racontent qu'il arriva un jour à Bruges, malade des suites d'une blessure qu'il avait reçue à la bataille de Nancy, et s'en alla frapper à la porte de l'hôpital Saint-Jean, où il fut recueilli et soigné ; en reconnaissance de quoi il peignit la *Châsse de saint Ursule*, dont il fit présent aux religieux de l'hospice. Quels avaient été précédemment les événements de sa vie? Les premiers qui ont rapporté cette histoire l'ignoraient, et l'on n'est pas mieux renseigné aujourd'hui. Le lieu de la naissance de Memling est encore un mystère. Les Allemands le réclament et le prétendent originaire de Brême. Van Mander le dit né à Bruges, mais sans appuyer son assertion de preuves. On a fait remarquer en faveur des prétentions de cette dernière ville, que les personnes nées sur son territoire ou sur celui de Maldeghem, étaient seules admises à l'hôpital Saint-Jean. Si ce n'est pas une preuve, c'est du moins une présomption d'une certaine valeur. La date de la naissance de Memling est ignorée ; on a indiqué arbitrairement 1425 ou 1440. On a dit qu'il avait servi dans les armées du duc de Bourgogne. L'opinion de ceux qui le font arriver d'Allemagne à Bruges, étant d'un âge déjà avancé, est renversée par ce fait, aujourd'hui bien établi, qu'il fut élève de Roger Vander Weyden. Rien de sérieux n'est opposé à ce témoignage d'origine flamande. On sait qu'il a beaucoup voyagé ; on le sait, non par des textes écrits, mais par ses œuvres mêmes, où l'on trouve des réminiscences caractéristiques de ses excursions en Allemagne et en Italie. M. Weale, archéologue anglais, a trouvé dans les dépôts d'archives de Bruges des documents desquels il résulte que Memling, qu'on a toujours représenté comme ayant vécu pauvre depuis son arrivée dans cette ville, y a possédé plusieurs maisons et a figuré parmi ses habitants notables; car qui dit notable dit riche, dans le langage ordinaire. M. Weale en conclut que tout ce qui a été rapporté sur le séjour de Memling à l'hôpital Saint-Jean est faux. Cette conclusion est forcée. L'artiste peut s'être enrichi dans l'intervalle écoulé entre l'époque où il aurait reçu des soins à l'hôpital, et celui où l'on trouve la première mention de ses actes comme propriétaire. Il ne faut pas accepter aveuglément les traditions ; mais les dédaigner complétement n'est pas plus sage. Il reste à expliquer la présence des chefs-d'œuvre de Memling à l'hôpital Saint-Jean, ce qui est difficile assurément, si l'on repousse la tradition d'une manière absolue. L'époque de la mort de Memling n'était pas mieux connue que celle de sa naissance. Parmi les actes concernant l'illustre peintre qu'a

découverts M. Weale dans les archives de Bruges, il en est un qui autorise à penser qu'il cessa de vivre en 1495. Si les particularités de la vie de Memling demeurent enveloppées d'un profond mystère, ses œuvres nombreuses et admirables jettent une vive lumière sur sa carrière d'artiste. Qu'importe qu'il ait été riche ou pauvre, soldat blessé ou bourgeois notable de Bruges ! Il est dans tous les cas l'une des gloires éclatantes de l'école flamande. Les archives d'un peintre, ce sont ses tableaux ; or celles-là ne font pas défaut à Memling. On a beaucoup discuté sur le nom de ce maître énigmatique ; on l'a appelé Hemling, Memline, Memmelinck, Van Memmelinghe, etc. Nous avons pris celle des versions de son nom qui est acceptée le plus généralement et avec le plus d'apparence de fondement.

21. *Portrait de Guillaume Moreel,* (bourgmestre de la ville de Bruges).

H. 37 c. — L. 27 c. — B.

Il est tourné vers la droite et vu de trois quarts, ayant les mains jointes. Cheveux rabattus jusqu'au bas du front ; robe violette avec une bande noire sur l'épaule droite. Il est près d'un stylobate supportant deux colonnes formant encadrement. Fond de paysage avec fabriques. — ***Buste pet. nat.***

Guillaume Moreel était un des bourgeois notables de la ville de Bruges, dans la seconde moitié du xv^e^ siècle. Il fut bourgmestre de cette ville et persécuté par Maximilien, pour avoir rempli avec indépendance et fermeté les devoirs de sa charge.

22. *Portrait de Barbara de Vlaenderberg alias de Herstvelde,* (femme de Guillaume Moreel).

H. 27 c. 1/2. — L. 28 c. — B.

Tournée vers la gauche, les mains jointes ; vue de trois quarts. Coiffée d'un bonnet noir surmonté d'un voile de gaze qui couvre le tiers de la figure ; robe violette, pèlerine noire, guimpe blanche, collier d'or auquel pend un bijou garni de

perles, de rubis et d'émeraudes, boucle d'or à la ceinture, deux bagues au petit doigt de la main gauche. On n'aperçoit que la naissance des cheveux sous le bonnet. Elle est près d'un balcon, sur lequel s'appuient deux colonnes formant encadrement, comme dans le portrait précédent. Fond de paysage avec quelques arbres à gauche. — *Buste pet. nat.*

Les armoiries de Guillaume Moreel et de Barbara de Vlaenderbergh se trouvent derrière ces deux portraits. Seulement, par une singularité difficile à expliquer autrement que par une distraction de l'artiste, les armoiries de l'homme sont au revers du portrait de femme et réciproquement. Derrière le portrait de Guillaume Moreel se trouve le blason de sa femme avec l'inscription : *Arma D. Barbare de Vlaenderbergh alias de Herstvelde uxoris Guillermi.* Derrière le portrait de Barbara sont les armoiries de son mari avec l'inscription : *Arma Guillermi Moreel.*

Les portraits de Guillaume Moreel et de Barbara de Vlaenderbergh proviennent de la collection Vander Schrick, à la vente de laquelle ils furent acquis en 1861 par le Musée pour la somme de 4,900 francs.

23. *Portrait d'homme.*

H. 34 c. — L. 25 c. — B.

Personnage d'un notable embonpoint, vu de trois quarts et tourné vers la droite; coiffé d'un bonnet de velours noir d'où s'échappent de longs cheveux; vêtu d'une robe noire à larges bandes vertes sur les épaules; main droite à la hauteur de la ceinture; une bague à l'annulaire; fond de paysage. — *Buste pet. nat.*

Acquis en 1856 à la vente Steyaert (Bruges), 1,495 francs.

MOSTAERT (Jean), né à Harlem en 1474, mort dans la même ville en 1555 (École hollandaise).

Son maître fut Jacques de Harlem. Non moins remarqué pour son esprit cultivé que pour son talent, il devint premier peintre de Mar-

guerite d'Autriche qui lui conféra, en outre, le titre de gentilhomme de sa maison. Il resta dix-huit ans au service de cette princesse et fit les portraits de la plupart des grands personnages de sa cour, en même temps qu'il produisit des œuvres plus considérables. S'étant retiré ensuite à Harlem, il y tint le premier rang parmi les peintres de son temps et y vécut honoré jusqu'à un âge avancé. Beaucoup de ses ouvrages périrent malheureusement dans l'incendie de Harlem. Quelques biographes l'ont fait naître en 1499; mais c'est une erreur, démontrée par la durée de son service auprès de Marguerite d'Autriche.

24. *Deux épisodes de la vie de saint Benoît.*

H. 1 m. 68 c. — L. 1 m. 64 c. — B.

1° *Le Miracle du Tamis brisé.*

Suivant ce qui est rapporté au commencement de la vie de saint Benoît par saint Grégoire le Grand : « Ce jeune saint ayant pris la résolution de se retirer dans le désert, sortit de Rome accompagné de sa nourrice qui l'aimait tendrement et qui ne voulut pas l'abandonner. Dès qu'il fut arrivé au village d'Anside, les instances des habitants de ce lieu l'obligèrent à s'y arrêter. Durant le séjour qu'il y fit, sa nourrice emprunta un crible d'une de ses voisines, dans le dessein de nettoyer du blé. Ce crible étant resté sur une table, tomba par hasard et se brisa en deux pièces. Cet accident affligea la nourrice qui en témoigna sa douleur par des larmes. Le saint enfant, touché de l'affliction de sa chère nourrice, prit les deux pièces du vaisseau rompu, et se mit en oraison. Il n'eut pas plus tôt achevé sa prière, qu'il vit auprès de lui le crible aussi entier qu'avant l'accident. » Tel est le sujet du tableau, sujet sur lequel les rédacteurs de l'ancien catalogue s'étaient mépris, croyant y voir une allusion à une faute commise par le jeune homme agenouillé, faute dont on supposait qu'il demandait pardon à la jeune fille tout en larmes.

La scène se passe dans l'intérieur d'une cuisine. Saint Benoît, qui porte encore le costume laïque, car l'épisode est

antérieur à son entrée dans la vie religieuse, est agenouillé, les mains jointes, sur le devant du tableau, à gauche. Le tamis brisé est à ses côtés. La nourrice, qui ne paraît guère plus âgée que saint Benoît, est debout vers la droite ; elle s'essuie les yeux. On voit, par une fenêtre, les mêmes personnages dans un verger ; saint Benoît se dirige vers la maison, suivi de la nourrice qui est allée le chercher pour lui faire part de l'accident dont elle se désole. La cuisine où se passe l'action est garnie d'une foule d'accessoires caractéristiques, qui exposent d'une manière complète un des côtés de la vie familière de nos pères : à gauche une cage à engraisser les poulets, plus loin une armoire avec des provisions et des ustensiles ; au fond, une grande cheminée garnie de broches, lèchefrites, etc. ; une petite image de dévotion collée sur la cheminée, un perroquet dans sa cage hissée au plafond par le moyen d'une corde ; enfin, au fond, par une porte ouverte, la vue d'une office où pendent des jambons.

2° *Le Repas de saint Benoît et du curé de Monte-Preclaro.*

Saint Benoît s'était retiré dans une caverne, où il demeura trois ans inconnu à tous les hommes, excepté à un moine du nom de Romain qui lui apportait chaque jour quelques morceaux de pain prélevés sur son maigre ordinaire. Il arriva un jour qu'un prêtre, curé du bourg de Monte-Preclaro, s'étant préparé un repas pour la fête de Pâques, eut une vision et entendit la voix du Seigneur qui lui disait : « Vous vous préparez des délices et mon serviteur souffre la faim dans le désert. » Le prêt reprit ce qu'il avait disposé pour son petit festin et se mit à la recherche de saint Benoît, dont il finit par découvrir la retraite. Le jeune saint ne voulait pas d'abord prendre sa part d'un repas qui ne s'accordait pas avec son désir de mortification ; mais apprenant que c'était le jour de Pâques, il céda. Les deux zélés serviteurs de Dieu prirent donc ensemble leur réfection, tout en s'entretenant des douceurs de la vie éternelle.

Tel est le sujet dont le peintre a mis en action les trois

épisodes principaux. On voit, dans le fond, Dieu apparaissant au curé de Monte-Preclaro agenouillé devant sa demeure et lui ordonnant de se mettre à la recherche de saint Benoît; un peu plus près, le même curé arrive à la grotte du saint, chargé de ses provisions ; enfin au premier plan, le repas frugal est servi sur une nappe blanche étendue par terre, et les deux hommes de Dieu sont agenouillés, disant le *Benedicite*, avant de prendre leur nourriture. Saint Benoît est vêtu de l'habit monacal que lui a apporté le frère Romain.

Ces deux tableaux étaient, sans aucun doute, les volets d'un triptyque, dont la partie centrale est perdue et provenaient vraisemblablement de quelque abbaye de bénédictins.

Les revers des volets, étant fermés, présentent dans leur ensemble une même composition ayant pour sujet la représentation de la Messe de la Passion. Du côté gauche est un prêtre agenouillé devant l'autel, tenant un encensoir d'une main et un cierge de l'autre; derrière lui, un cardinal, également agenouillé, tenant des deux mains un livre ouvert; derrière le cardinal, un évêque ayant un surplis par-dessus sa robe violette; il a les mains jointes et soutient une croix du bras gauche. Au fond, une niche où pend un vase de cuivre à une corde faite du même métal, près de la sacristie dont la porte est entr'ouverte. Un enfant de chœur écarte un rideau qui masquait l'autel. Sur l'autel, couvert d'une étoffe parsemée de fleurs d'or et d'argent, est un calice autour duquel s'enroule une banderole portant ces mots : *Ave Virgo Virginum am.* .... Au sommet apparaît Jésus-Christ entouré de rayons d'or, vu à mi-corps, détaché de la croix et les mains étendues en avant.

Dans la partie supérieure sont des instruments de la Passion appliqués sur le fond. Du côté droit se trouve également un prêtre officiant devant l'autel où sont deux burettes en argent, surmontées d'une banderole portant ces mots : *Santa Helena*. Derrière le prêtre, un diacre tenant un cierge, puis un évêque. Un enfant de chœur tire, comme de l'autre côté, un rideau qui masquait l'autel. Dans le haut sont représentés aussi des instruments de la Passion, ainsi que les têtes des

personnages qui ont joué un rôle dans le drame des souffrances et de la mort du Christ. A l'extrémité de la droite de l'autel, au bas d'un clocheton faisant partie de la décoration architecturale, on lit la date 1532. A la partie correspondante du côté gauche se trouvait un ornement semblable, sur lequel pouvait être un nom ou un chiffre. Il n'en reste plus, malheureusement, que de faibles vestiges, le reste ayant été enlevé par le rabot pour renforcer cette partie du panneau par des pièces de rapport. Le tapis qui recouvre les marches de l'autel est parsemé de violettes et de marguerites, fleurs emblématiques de Marguerite d'Autriche, qui avait attaché Jean Mostaert à sa cour en qualité de peintre et de gentilhomme. Cette particularité ne doit pas être passée sous silence.

Anciens dépôts.

ORLEY (Bernard VAN), né à Bruxelles en 1471, mort dans la même ville en 1541 (École flamande).

On n'a pas de renseignements sur les premières études de ce peintre qui appartient à l'une des familles les plus considérables de Bruxelles, et qui ne paraît pas avoir quitté sa ville natale antérieurement à son voyage en Italie. Arrivé à Rome, Bernard Van Orley fut admis parmi les disciples de Raphaël, qui le prit en affection. Il passa plusieurs années auprès du divin peintre des Loges, dont il s'efforça de s'approprier le style. Lorsqu'il revint dans sa patrie, Raphaël lui donna un grand témoignage de confiance, en le chargeant de surveiller l'exécution des tapisseries tissées, dans les fabriques de la Flandre, d'après ses merveilleux cartons, et destinées à la Chapelle Sixtine. A son retour, Bernard Van Orley fut nommé par Marguerite d'Autriche son peintre en titre, avec des appointements fixes et ses travaux payés à part. Il peignit beaucoup pour la gouvernante et fit un grand nombre de cartons de tapisseries. Marguerite d'Autriche étant morte, Van Orley fut continué par Marie de Hongrie dans ses fonctions de peintre officiel. Le maître a eu deux manières ; l'une, antérieure à son voyage en Italie, continue les anciennes traditions flamandes ; l'autre, postérieure aux leçons qu'il avait reçues de Raphaël, se ressent de l'influence de cet enseignement, sans toutefois

revêtir, comme l'ont dit quelques écrivains, le caractère de l'imitation. Van Orley n'a jamais abdiqué sa personnalité. Son éducation italienne l'a modifié comme dessinateur et comme compositeur ; mais elle n'a pas absorbé entièrement ses qualités originales ; elle n'a pas fait de lui un copiste.

25. *Jésus-Christ mort, pleuré par la Vierge et par les saints personnages,* (triptyque).

Tableau : H. 83 c. — L. 1 m. 7 c. — B.
Volets : H. 85 c. — L. 48 c. — »

Le corps de Jésus-Christ est étendu de droite à gauche, sur le devant du tableau. Sa tête repose sur les genoux de l'une des Maries, vêtue d'une robe verte, coiffée d'une résille vert et or; sa main droite est tenue par la Madelcine, qui est au côté opposé. Au milieu est la Vierge, vêtue de bleu, coiffée d'un linge blanc et penchée sur le corps de son divin fils : ses joues sont inondées de larmes. Derrière la Vierge, l'autre Marie, les mains jointes, et saint Jean dans la même attitude. Au second plan, à droite, Nicodème et Joseph d'Arimathie, tenant la couronne d'épines; celui-ci a les épaules couvertes d'un manteau d'étoffe à petits dessins de différentes couleurs. Toutes ces figures sont empreintes d'une profonde douleur.

Volet de gauche : portrait du donateur vêtu d'une robe noire garnie de fourrure, coiffé d'un bonnet noir prenant la forme de la tête et couvrant les oreilles. Il est entouré de ses sept fils, tous vêtus de noir, à l'exception d'un seul, qui est en surplis. Au-dessus de ces huit personnages agenouillés domine saint Philippe qui est debout, au dernier plan, vêtu de rouge et tenant à la main la croix qui le fait reconnaître.

Au revers de ce volet, la Vierge est représentée agenouillée devant un prie-Dieu, une main appuyée sur la poitrine. Les ajustements et les accéssoires sont peints en grisaille; la tête et les mains sont légèrement colorées. Ce volet forme la moitié de la composition d'une Annonciation qui se complète par l'autre volet, quand le tableau est fermé.

Volet de droite : la donatrice en robe noire garnie de fourrure, guimpe et coiffe blanche ; grande chaîne d'or au cou ; à la ceinture une agrafe avec un M en bleu, son chiffre, comme le fait connaître la présence de la sainte sous le patronage de laquelle elle est placée ; derrière elle sont ses cinq filles placées sur deux rangs, vêtues de noir comme leur mère, avec des coiffures de velours noir doublé de rouge, des chaînes d'or et des bijoux attachés au cou par un cordon. Au fond sainte Marguerite debout, vêtue de rouge, tenant à la main une croix sur une des branches de laquelle est posé le Saint-Esprit ; elle est supposée foulant aux pieds le dragon, son attribut, dont la tête apparaît à gauche, à la hauteur de l'épaule de la donatrice.

Le revers de ce volet a pour sujet l'Ange Gabriel fléchissant le genou devant la Vierge en présence de laquelle il se trouve, comme nous le disions plus haut, quand les volets sont fermés.

Les figures du tableau principal et celles des deux volets se détachent sur un fond d'or moucheté de noir.

Cette production de Bernard Van Orley est postérieure à son séjour en Italie. Le style de la peinture ne permet pas d'en douter, et ce témoignage, bien suffisant d'ailleurs, est encore confirmé par un détail qu'il est bon de noter. Une des bagues que porte celui des fils du donateur revêtu d'un surplis est surmontée d'un camée représentant une tête antique. Ce n'est que dans le courant du XVI^e^ siècle que le goût de ces sortes de bijoux s'est introduit dans l'Europe centrale. — *Fig. pet. nat.*

Le tableau de Van Orley se trouvait jadis à l'église de Sainte-Gudule, où il était placé dans la chapelle du Saint-Sacrement. Nous n'avions pas, pour retrouver les noms des donateurs, la ressource des armoiries qui sont, en pareil cas, un guide précieux ; mais nous ne désespérâmes pourtant pas d'y parvenir. On a vu que les personnages représentés sur les volets du triptyque avaient pour patrons saint Philippe et sainte Marguerite. Nous savions que ce triptyque provenait de l'église de Sainte-Gudule, où il était placé dans la chapelle du Saint-Sacrement des Miracles. Il nous restait à rechercher si, parmi les personnes inhumées dans la même chapelle, se trouvait un couple dont l'époux eût porté le prénom de Philippe et la femme celui de Marguerite. Le *Grand théâtre sacré du duché de Brabant* de

Le Roy, où sont transcrites les inscriptions des monuments funéraires de nos églises, nous fournit le renseignement que nous désirions obtenir, pour compléter l'histoire de notre tableau. Ce renseignement est contenu dans l'épitaphe suivante :

Cy embas gissent

Messire Philippe Hanneton, chevalier, trésorier de l'ordre de la Toison d'or, premier secrétaire et audiencier de l'empereur Charles V, qui trespassa le 18 d'avril 1521 avant pasques, et dame Marguerite Numan, sa compagne, trespassée le 29 d'avril 1531.

Les portraits des donateurs du triptyque de Van Orley sont donc ceux de Philippe Hanneton et de sa femme Marguerite Numan. Philippe Hanneton était un personnage considérable. Il fut adjoint au seigneur de Chièvres pour prendre part aux conférences de Noyon. Charles-Quint le nomma secrétaire du conseil privé qu'il donna à Marguerite d'Autriche en lui remettant le gouvernement de ses provinces des Pays-Bas, et il remplit successivement plusieurs postes diplomatiques importants. Il n'était pas sans intérêt de posséder son portrait, qui mérite d'avoir une place dans l'iconographie historique de la Belgique. En retrouvant les noms des donateurs du triptyque de Van Orley, nous pouvions assigner une date approximative à l'exécution de cette œuvre qui n'a pu être faite que postérieurement au retour du peintre en Belgique, après son voyage en Italie, ainsi qu'on le voit par l'âge de Philippe Hanneton présumé d'après son effigie, et avant 1521 époque de la mort de ce personnage.

26. *Sainte Famille.*

H. 83 c. — L. 71 c. — B.

La Vierge, en robe et manteau bleus, coiffée de tresses entremêlées de perles, est devant un appui en pierre, recouvert d'un tapis, sur lequel elle soutient l'Enfant Jésus debout qui tend ses bras vers elle. A droite est saint Joseph tenant une pomme; à gauche un ange, tourné vers la sainte famille, porte une corbeille de fleurs dans laquelle il plonge la main droite; en haut plane un autre ange, ayant entre les mains une couronne qu'il s'apprête à poser sur la tête de la Vierge. Par une large fenêtre, on aperçoit un fond de paysage terminé par des collines. — *Fig. demi-nat.*

Copie d'après Raphaël, qui passe pour avoir été exécutée par Van Orley dans les premiers temps de son séjour en Italie.

Anciens dépôts.

27. ***Portrait de Georges de Zelle, médecin du XVI^e^ siècle.***

H. 38 c. 1/2. — L. 31 c. 1/2. — B.

Vu de face et coiffé d'une toque de velours noir : pourpoint noir avec une bande rouge sur la poitrine, manches rouges, chemisette blanche; manteau noir garni de fourrure brune. Il est devant une table sur laquelle est posé un volume à fermoir couvert d'un papier contenant des lignes d'écriture, sur lequel s'appuient ses mains croisées : de la droite il tient une plume. Le fond de la chambre est garni d'une tapisserie verte sur laquelle sont brodées en or des mains entrelacées, image symbolique d'union qu'on retrouve dans beaucoup d'anciens monuments des arts, des N et un chiffre compliqué qui paraît formé des lettres : A, E, F, N, Q, S, R, V. Autour de la tapisserie, dans la bordure, se trouve l'inscription suivante, tracée avec la plus grande netteté, verticalement à gauche : GEOR : D : ZELLE PHYSICUS : ÆTAT : 28 ; et horizontalement en haut : BERNARDUS ✦ DORLEII ✦ FACIEBAT ✦ BRUXELL ✦ M. DXIX. Sur le mur du côté gauche, une planche sur laquelle sont deux volumes richement reliés, à coins et fermoirs en cuivre. — ***Buste dem. nat.***

Acquis en 1861 à la vente de la collection Vander Schrieck, à Louvain, 350 fr.

PASTURE (ROGER DE LE). V. WEYDEN (ROGER VANDER.)

PATENIER ou **PATINIR** (JOACHIM), né à Dinant en . . . . mort en . . . .? (École flamande).

On ne sait rien ou presque rien de la vie de cet artiste. N'ayant pas de renseignements à nous fournir sur ses études, sur sa carrière, les biographes se sont amusés à faire le compte des pots de bière qu'il vidait chaque jour, comme s'ils avaient eu sous les yeux les notes de ses fournisseurs. L'intempérance des peintres flamands et hollandais de l'ancienne école est un canevas sur lequel ils se sont plu à broder, toutes les fois qu'ils n'ont eu rien de mieux à dire. Peut-être Patenier a-t-il commencé ses études dans sa ville natale ;

mais ce qui n'est pas douteux, c'est qu'il alla les terminer à Anvers, où il fut reçu franc-maître de la gilde de Saint-Luc en 1515 et où il se fixa, car Albert Durer le cite, dans son *Journal d'un voyage aux Pays-Bas*, parmi les artistes de cette ville avec lesquels il eut des relations en 1520. A ces deux faits et à ces deux dates se réduisent les indications qu'on possède sur la vie de Joachim Patenier. On ignore s'il a voyagé, s'il a continué de résider à Anvers et où il est mort.

28. *La Vierge de douleurs.*

H. 1 m. 80 c. — L. 1 m. 80 c. — B.

La Vierge, vêtue d'une robe grise et d'un manteau bleu, est assise à côté de la croix, au milieu du tableau; elle tient sur ses genoux la partie supérieure du corps de Jésus-Christ dont les jambes sont étendues par terre; elle a entre les doigts de la main droite un fragment de la couronne d'épines qu'elle a retiré sanglant de la tête de son divin fils. Un énorme glaive, partant de la gauche, lui traverse la poitrine. Par terre, à la gauche du premier plan, une tête de mort, un bassin de cuivre et la couronne d'épines. De chaque côté sont trois médaillons représentant des épisodes de l'histoire évangélique, qui sont : à gauche la *Circoncision*, la *Fuite en Égypte*, *Jésus parmi les docteurs;* à droite, le *Portement de la Croix*, le *Crucifiement* et la *Mise au tombeau*. Entre les médaillons du côté gauche, on voit défiler, dans un fond de paysage, le cortége des bourreaux et des soldats qui s'éloignent du Calvaire après le crucifiement de Jésus. A côté de la Vierge, un petit arbre sur lequel est perché un oiseau; à droite, un verger où se promènent deux personnages. On lit, sur le bord du manteau de la Vierge, les mots suivants brodés en lettres d'or : *Maria mater ..... gladius aiebat Simeon Justus .... Maria mater .... mater ecclesiæ in dolori .... sicut lilium inter spinas.* Au bas du tableau se trouve cette inscription en grandes lettres : TUAM IPSIUS ANIMAM PERTRANSIBIT GLADIUM AIEBAT SIMEON JUSTUS. Le signe grossier dont Patenier avait coutume de marquer ses tableaux et qui lui servait de signature, se trouve sous le second médaillon de la

gauche, près du bord. Le tombeau du Christ, dans le dernier médaillon, est orné du blason de la corporation de Saint-Luc. — *Fig. demi-nat.*

En examinant ce tableau avec quelque attention, on reconnaît que les sujets et le paysage ne sont pas de la même main. On a pensé à Mostaert comme pouvant avoir été le collaborateur de Patenier pour les figures. Quant aux médaillons, ils paraissent avoir été ajoutés postérieurement.

Anciens dépôts.

SCHOEN (MARTIN) ou SCHONGAUER, né à Ulm vers 1420, mort à Colmar vers 1490 (École allemande).

On avait fait naître cet artiste à Augsbourg, à Nuremberg, à Colmar; les Italiens, en l'appelant *Martino d'Anversa*, lui donnaient même une origine flamande. Ulm l'a réclamé comme un de ses enfants, et les témoignages sur lesquels étaient fondées ses prétentions ont été de nature à les faire définitivement admettre. Martin Schoen est donc né à Ulm en 1420, suivant les uns, ou en 1440, selon d'autres. Quelques biographes allemands lui donnent pour premier maître un certain Lupert Rust, considéré par d'autres comme un personnage imaginaire. Ce Lupert Rust, s'il a existé, n'était pas un peintre, mais un orfévre, auprès duquel Martin Schoen aura fait son apprentissage de dessinateur et de graveur ; car le travail de ses premières planches n'est pas celui d'un burin inexpérimenté. Quant à ses études comme peintre, c'est dans les Pays-Bas qu'il les fit et l'on comprendra que nous aimions à rappeler ici l'origine flamande de l'éducation technique du plus grand des maîtres allemands du XVe siècle. Martin Schoen vint donc en Belgique pour se perfectionner dans l'art de la peinture par l'étude des œuvres de l'école si renommée des Van Eyck. Il passa quelque temps dans l'atelier de Roger Vander Weyden (ou De le Pasture), à Bruxelles et résida aussi à Anvers, d'où lui est venu le nom de Martino d'Anversa, que lui ont donné les Italiens. De retour en Allemagne, il se fixa à Colmar, où il partagea son temps entre la peinture et la gravure. La dernière mention qui soit faite de lui est à la date de 1490. Il est vraisemblable qu'il mourut peu de temps après. A défaut des renseignements certains que l'on a sur le séjour qu'il fit auprès de Vander Weyden, l'influence de l'école flamande du XVe siècle se manifeste assez clairement dans ses œuvres, pour indiquer à quelle source il puisa son instruction d'artiste.

29. *Jésus-Christ présenté au peuple.*

H. 18 c. — L. 12 c. 1/2. — B.

Jésus, un roseau à la main et les épaules couvertes d'un manteau blanc, est debout au-sommet d'un perron, ayant Hérode à sa gauche et Pilate derrière lui. Des juifs, prodiguant l'insulte au Rédempteur, sont sur les marches du perron et sur la partie du terrain qui l'entoure. Au sommet de la voûte près de laquelle est Jésus-Christ, on lit ces mots en lettres d'or : ECCE HOMO. Un chien est couché au bas du perron sur l'une des marches duquel est marqué le monogramme du peintre :

Ce tableau est en tout point conforme à l'eau-forte dans laquelle Martin Schoen a retracé cette même composition. A l'intérieur des volets destinés à protéger la peinture, on lit, en lettres d'or sur fond noir, le cinquième verset du cinquantième chapitre d'Isaïe : IPSE AUTEM VULNERATUS EST PROPTER INIQUITATES NOSTRAS, ATTRITUS EST PROPTER SCELERA NOSTRA : DISCIPLINA PACIS NOSTRA SUPER EUM ET LIVORE EJUS SANATI SUMUS.

De la collection du prince d'Orange, ce tableau était passé dans celle de M. Vander Schrieck, de Louvain, à la vente de laquelle il fut acquis par le Musée, en 1861, pour la somme de 1,155 fr.

STUERBOUT ou BOUTS (THIERRY) dit THIERRY DE HARLEM, né à Harlem en 1391 ou 1405, mort à Louvain en 1475 ou 1479 (École hollandaise).

Les découvertes qui ont dissipé l'obscurité dont l'histoire de ce peintre était environnée, sont de date toute récente. Elles sont dues en partie à M. Van Even, archiviste de la ville de Louvain et en partie à M. A. Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles. Longtemps on

n'avait connu l'auteur des tableaux qui vont être décrits que sous le nom de Thierry ou Dirck de Harlem, emprunté à son lieu natal. Il n'y a guère plus de trente ans que celui de Stuerbout fut, d'après une indication fournie par un ancien manuscrit, substitué à la simple désignation d'origine, sous laquelle Thierry *de Harlem* apparaissait dans les annales de l'art. C'est sous le nom de Stuerbout qu'à dater de ce moment l'artiste a figuré dans toutes les histoires de l'art flamand et dans tous les catalogues. Cependant il est résulté de documents découverts par MM. Van Even et Wauters que Thierry de Harlem s'appelait Bouts et non pas Stuerbout. On a peu de renseignements sur les commencements de sa carrière. Aucun document authentique ne permet de fixer d'une manière positive l'époque de sa naissance. M. Van Even donne la date de 1405, tandis que M. Wauters se prononce pour celle de 1391. On ignore quel fut le maître de Thierry Bouts. Le nom de Van Eyck a été prononcé, mais comme une simple hypothèse, qui n'a pas même pour elle la vraisemblance. On n'est guère mieux renseigné sur les premiers travaux de Thierry, ni sur les circonstances par suite desquelles il quitta sa patrie pour venir se fixer à Louvain. MM. Van Even et Wauters sont à peu près d'accord sur l'époque de son arrivée dans cette ville. Ce fut avant 1462, suivant le premier, et vers 1458, d'après le second, qui propose une date plus précise. Quoi qu'il en soit, Thierry Bouts devint le plus accrédité des peintres de Louvain. Les magistrats de cette cité, alors florissante, lui conférèrent le titre de *portraiteur* de la ville, créant pour lui une charge publique semblable à celle que Vander Weyden avait occupée à Bruxelles. Les deux tableaux dont nous allons donner la description et l'histoire, ne sont pas les seuls qu'il exécuta en vertu de sa charge communale; il en fit d'autres encore, mais ils ont été malheureusement détruits vers le commencement du XVIIIe siècle, à ce qu'on suppose, lorsqu'on opéra des changements assez considérables dans l'intérieur de l'hôtel de ville de Louvain, où ils étaient placés. Il produisit en outre, durant sa longue carrière, beaucoup d'autres œuvres, soit pour des communautés religieuses, soit pour des particuliers. Que sont-elles devenues? Il en est sans doute qui ont péri par l'action du temps ou par la main des hommes; mais il est vraisemblable qu'il en reste encore qui figurent, sous d'autres noms que le sien, dans les musées ou dans les collections d'amateurs. Thierry Bouts avait fait de Louvain sa patrie d'adoption. C'est dans cette ville que son talent grandit, qu'il acquit sa renommée et qu'il mourut en 1475, suivant M. Wauters, ou en 1479, selon M. Van Even.

30. *La Sentence inique de l'empereur Othon.*

H. 3 m. 23 c. — L. 1 m. 82 c. — B.

Pour que ce tableau et celui qui lui sert de pendant soient compris, il est indispensable de rappeler la tradition dont s'est inspiré l'artiste et dont il a reproduit les principaux épisodes dans ses deux compositions.

Pendant un voyage de l'empereur Othon III en Italie, l'impératrice, sa femme, s'éprit d'un gentilhomme de la cour qui, marié lui-même à une femme qu'il aimait, repoussa les avances de sa souveraine. Au retour d'Othon, l'impératrice accusa, pour se venger, le gentilhomme d'avoir voulu la séduire et l'empereur, sur cette seule dénonciation, qu'aucune preuve ne confirmait, fit décapiter l'homme qu'il croyait coupable. Cependant la veuve du gentilhomme vint en appeler à l'empereur de sa propre sentence; elle offrit de démontrer l'innocence de son mari par l'épreuve du feu. Ayant été admise à subir cette épreuve; elle tint dans la main une barre de fer rouge, sans en ressentir le moindre mal. Vaincu par ce miracle, l'empereur se mit à la discrétion de la veuve qui voulut d'abord l'obliger à mourir lui-même pour venger l'innocent; mais qui finit par se contenter du trépas de l'impératrice, laquelle fut brûlée vive. Telle est la tradition qui a fourni à Thierry Bouts les sujets de ses deux tableaux.

Dans le premier, celui que nous intitulons la *Sentence inique de l'empereur Othon*, on assiste à l'exécution du gentilhomme injustement condamné. Deux moments de l'action sont représentés; au second plan, on voit s'avancer le gentilhomme vêtu d'une longue robe blanche et précédé d'un moine; il est suivi de sa femme et de trois autres personnages. Au premier plan, l'exécution a eu lieu; le corps du supplicié gît par terre et le bourreau remet la tête qu'il vient de trancher à la femme du gentilhomme, laquelle est agenouillée et reçoit cette chère dépouille sur un linge. A droite et à gauche, sont des témoins de la sanglante exécution, à laquelle assistent également l'empereur et l'impératrice dont la partie inférieure

du corps est cachée par un petit mur. Au fond, un château, une église, une tour et diverses autres constructions. Jadis on voyait le sang s'échapper du corps dont la tête vient d'être tranchée; mais pour épargner ce spectacle aux personnes dont les nerfs sont délicats, on peignit sur le devant du tableau des plantes qui cachent la partie antérieure du cadavre. On voit encore, en y regardant de près, entre les feuilles des plantes ajoutées, la trace du sang qui couvrait les terrains du premier plan. — *Fig. gr. nat.*

31. *L'empereur Othon réparant l'injustice qu'il a commise.*

H. 3 m. 25 c. — L. 1 m. 82 c. — B.

L'empereur, vêtu d'une longue robe rouge à fleurs d'or, est assis à droite sur un trône de pierre surmonté d'un baldaquin d'étoffe verte. A sa gauche sont deux de ses officiers. La veuve du gentilhomme est agenouillée devant lui, portant de la main droite, dans un pli de sa robe, la tête de son mari et tenant dans la main gauche un fer rouge; sur le devant est le réchaud qui a servi à chauffer le fer destiné à l'épreuve judiciaire; au fond, de chaque côté de la porte donnant sur la campagne, sont deux personnages; au dehors, on aperçoit l'impératrice sur le bûcher, épisode qui annonce la conclusion du drame. — *Fig. gr. nat.*

Ces deux tableaux, commandés à Thierry Bouts, en 1468, par les magistrats de Louvain, étaient destinés à orner la salle du conseil de l'hôtel de ville. En traitant les sujets qui viennent d'être décrits, l'artiste avait eu l'intention d'inspirer aux magistrats, qui devaient les avoir constamment sous les yeux, l'amour de la justice. Ces tableaux furent tour à tour attribués à Quentin Metsys et à Memling. C'est seulement en 1833 que M. L. De Bast, de Gand, fit connaître, par la publication d'un document authentique, leur véritable auteur. En 1827, le roi des Pays-Bas, qui avait eu l'occasion de les voir et qui les avait admirés, fit proposer à l'administration communale de Louvain de les lui vendre. Après quelques négociations, cette administration accepta la somme de dix mille florins, offerte en

échange des deux tableaux qui furent transportés à Bruxelles par les soins de M. Nieuwenhuys père, et donnés par le roi Guillaume Ier au prince d'Orange. Jusqu'en 1839, ils ornèrent une des salles du palais de la rue Ducale. Transportés à La Haye, ils firent partie de la vente de la magnifique galerie du roi Guillaume II, en 1850, et furent adjugés au prix de neuf mille florins à la reine-mère. M. Nieuwenhuys les racheta depuis lors à cette princesse, et le gouvernement belge, saisissant cette occasion de faire rentrer dans le pays deux des productions capitales de l'ancienne école flamande qui n'auraient jamais dû en sortir, en fit l'acquisition, en 1861, au prix de 30,000 francs.

SWART (Jean), né à Groningue en 1469, mort en 1535 (École hollandaise).

Les biographies qu'on a faites de ce peintre fourmillent d'erreurs: Quelques auteurs, mentionnant le surnom de Vredeman, qui lui aurait été donné, le confondent avec Jean Vredeman de Vries. Cette confusion existait même dans les précédents catalogues du Musée de Bruxelles, relativement aux années de la naissance et de la mort de l'artiste. Les dates de 1469 et 1535, données pour le commencement et la fin de la carrière de Jean Swart, ont été fournies, dans ces derniers temps, par une inscription placée derrière un dessin du peintre, que possédait M. Weigel, de Leipzig. M. Kramm accepte ces dates, ce qui ne l'empêche pas de dire que Swart prit des leçons de Schoreel, à l'époque où celui-ci revint d'Italie, après quoi il entreprit lui-même un voyage par delà les Alpes. Or Schoreel ne revint d'Italie qu'après la mort d'Adrien VI, arrivée en 1525, et Swart, âgé de cinquante-trois ans, ne songeait plus guère, sans doute, à se mettre sous la direction d'un maître. M. Kramm commet une méprise non moins singulière lorsqu'il dit, en citant Van Mander, que Swart mourut à Autun, en France. Le passage auquel il fait allusion est relatif à Adrien Pietersz Crabeth, élève de Swart. Le voyage de Swart en Italie est un fait acquis à l'histoire. Lomazzo dit qu'il travailla à Venise et qu'il se perfectionna en étudiant les œuvres des maîtres vénitiens. Cet auteur le désigne sous le nom de Giov. de Frisia da Gramingie. Si, comme on l'a dit, Swart s'appropria quelques-unes des qualités des peintres vénitiens, le tableau du Musée de Bruxelles doit être antérieur à son voyage en Italie, car on n'y trouve aucune trace de l'influence qu'auraient eue sur lui ses études d'après Bellini et Giorgione. On ignore le lieu de la mort de Swart. Ce fut peut-être Gouda, où l'on sait qu'il résida.

32. ***Adoration des rois,*** (triptyque).

Tableau : H. 1 m. 5 c. — L. 1 m. 64 c. — B.
Volets : H. 1 m. 5 c. — L. 49 c. — »

La Vierge, vêtue d'une robe bleue à manches blanches, est assise sur un banc de pierre adossé à un portique à jour dont le couronnement est supporté par des colonnes en marbre rouge. Elle a sur ses genoux l'Enfant Jésus devant lequel est agenouillé, à droite, le mage d'Europe, porteur d'un vase d'or. Derrière ce mage agenouillé, est le mage d'Asie, vêtu d'une robe grise et coiffé d'un turban blanc à pointe rouge, tenant également un vase d'or qu'il présente des deux mains.

Le mage éthiopien est à gauche, ayant dans une main un sceptre et dans l'autre un vase de métal précieux ; il est vêtu d'un pourpoint rouge, de chausses vertes et d'un manteau blanc que relève un petit nègre. Derrière la Vierge, deux personnages, accoudés sur un mur à hauteur d'appui, contemplent cette scène. Au fond, un château avec un perron d'où l'on voit descendre trois hommes d'armes. A gauche, un paysage animé par la suite des mages ; à droite une ville dans le lointain ; au-dessus du portique l'étoile qui a guidé les rois.

Le volet de gauche a pour sujet l'*Adoration des bergers*. La Vierge, en robe bleue à bordure brodée d'or, est agenouillée, à l'avant-plan, devant l'Enfant Jésus couché sur un linge ; saint Joseph, vêtu de rouge, fait face au spectateur ; à gauche sont deux bergers dont l'un est agenouillé et l'autre debout ; à droite, au fond, l'âne et le bœuf.

Le volet de droite représente la *Circoncision*. Le grand prêtre, vêtu d'une robe grise et d'un camail rouge, est derrière une table couverte d'une nappe blanche au-dessus de laquelle il tient l'Enfant Jésus ; la Vierge est agenouillée près de la table ; saint Joseph est derrière elle, ayant à côté de lui, par terre, une cage contenant deux colombes. Au-dessus du groupe, un dais circulaire sur lequel sont tracés ces mots : VERBUM DN̄I MANET IN ETER.... — *Pet. fig.*

Dans les anciennes éditions du catalogue, on lit la note que voici : « Un ancien dessin que nous avons vu, étude de plusieurs figures de

ce tableau et signé, en vieille écriture, Jean Swart, donne lieu de croire que le tableau est de ce maître. » Telle est l'origine de l'attribution qui a été, depuis lors, conservée. La provenance du tableau n'est pas connue. Il était au nombre des peintures qui ont servi à former le premier noyau de la collection.

WEYDEN (Roger Vander), né à Tournai en 1400; mort à Bruxelles en 1464 (École flamande).

L'histoire de ce maître était restée, jusqu'à nos jours, enveloppée d'obscurité. Les auteurs italiens l'avaient désigné sous les noms de *Rogerius Gallicus*, *Rogel Flamdresco* ou *Ruggieri de Bruges*. Ce dernier nom prévalut et Roger ou Rogier de Bruges prit rang parmi les peintres de l'ancienne école flamande. Dans un travail plein d'érudition et d'ingénieux aperçus, M. A. Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles, démontra, il y a quelques années, que le prétendu Roger de Bruges n'était autre que le Roger Vander Weyden, qui, en 1436, fut nommé aux fonctions de peintre à gages ou portraiteur de la ville de Bruxelles. Suivant M. Wauters, Roger Vander Weyden naquit vraisemblablement dans la capitale du Brabant, et c'est auprès de Jean Van Eyck qu'il alla faire son éducation technique. Après la mort de l'illustre inventeur de la peinture à l'huile, qui lui confia le secret de son art, car c'était vraiment un secret, il revint à Bruxelles où il fut investi de la charge officielle dont il vient d'être parlé et qui lui donna l'occasion d'exécuter, pour une des salles de l'hôtel de ville, quatre grandes compositions, admirées par tous les amis des arts jusqu'au XVIIe siècle, époque à laquelle elles disparaissent, on ne sait par suite de quelle circonstance. Des œuvres nombreuses et d'un mérite supérieur avaient répandu au dehors la renommée de Vander Weyden. Il voyagea en Italie, où il fut accueilli comme l'un des princes de la peinture. De retour à Bruxelles, il reprit ses travaux, auxquels la mort mit un terme en juin 1464. Tels étaient les faits principaux de la vie de Roger Vander Weyden, exposés dans la curieuse notice de M. Wauters. Cependant M. B. Dumortier retrouva l'ancien registre de la corporation des peintres tournaisiens, dans lequel il était fait mention d'un certain Rogelet ou Roger de le Pasture, natif de Tournai, lequel était inscrit comme ayant commencé son apprentissage chez le peintre Robert Campin, le 5 mars 1427 (nouveau style) et comme ayant été reçu maître le 1er août 1432. Pour M. Dumortier, il n'y eut pas de doute que Vander Weyden et de le Pasture (l'un de ces noms est la traduction de l'autre) ne fus-

sent un seul et même artiste. Cette opinion fut vivement combattue par M. Wauters, dans une seconde édition de sa notice, et les avis demeurèrent partagés sur la valeur des prétentions respectives de Bruxelles et de Tournai. Tout récemment (1863) M. A. Pinchart, chef de section aux Archives générales du royaume, auquel on est redevable de la mise au jour d'une foule de documents précieux pour l'histoire de l'art flamand, a trouvé dans les Archives de Tournai la preuve que les droits de cette dernière ville sont incontestables. Roger de le Pasture (ou Vander Weyden) est bien véritablement Tournaisien de naissance et eut pour maître Robert Campin. Des actes authentiques publiés par M. Wauters avaient fait connaître que Roger Vander Weyden eut pour femme *Elisabeth Goffaerts*, qui lui survécut. D'autres actes non moins authentiques, trouvés par M. Pinchart, établissent que le peintre Roger de le Pasture et sa femme *Elisabeth Goffaerts* avaient des rentes sur la ville de Tournai. Enfin un compte annuel de la corporation des peintres tournaisiens est venu fournir à M. Pinchart un renseignement qui confirmait ses précédentes découvertes. Il s'agit d'un payement fait « pour les chandelles qui furent mises devant saint Luc, à cause du service de maistre Rogier de le Pasture, natif de cheste ville de Tournay, lequel demourait à Bruxelles. » Le doute n'est désormais plus possible : Roger Vander Weyden et Roger de le Pasture sont un seul et même peintre. Du reste, sauf le lieu de sa naissance et à cela près qu'il est élève de Robert Campin, au lieu d'avoir étudié sous la direction de Jean Van Eyck, le de le Pasture de Tournai reste le Vander Weyden dont M. Wauters avait reconstitué l'histoire. Tout ce qui se rapporte à sa vie et à ses travaux, depuis son arrivée à Bruxelles, subsiste. Né dans telle ou telle ville de la Belgique, il est toujours une des gloires de l'école flamande du xv^e^ siècle. Il reste un point à éclaircir. L'origine de la famille de notre artiste était-elle brabançonne ou tournaisienne? A-t-on traduit de le Pasture en Vander Weyden, ou bien est-ce la transformation contraire que ce nom a subie? On pourra s'escrimer encore sur cette question qui n'a d'ailleurs, pour l'histoire de l'art, qu'un fort mince intérêt. Dans le doute, nous avons cru devoir conserver celui des deux noms sous lequel le peintre flamand est aujourd'hui généralement connu. Ne terminons pas sans dire que c'est au moyen d'un acte, où l'âge de Vander Weyden est indiqué, que M. Pinchart a pu fixer l'année de sa naissance. Quelques écrivains parlent d'un second Roger Vander Weyden, postérieur à celui dont il vient d'être question; d'autres révoquent son existence en doute. Les deux opinions contraires ne s'appuient guère que sur des conjectures.

33. *Tête de femme en pleurs.*

H. 48 c. — L. 32 c. — B.

Vêtue d'une robe grise et d'un manteau rouge, elle tient de la main droite, devant ses yeux, un bout du linge qui lui sert de coiffure et qui retombe sur son épaule; la main gauche est levée et ouverte. — ***Buste demi-nat.***

Dans les anciens catalogues, il est dit que cette tête est l'étude de l'une des saintes femmes de la *Descente de Croix* de Roger Vander Weyden. Le personnage pour lequel le maître s'est servi de cette étude se retrouve dans les différents tableaux où il a traité le même sujet, dans ceux des galeries de Madrid et de Berlin entre autres; mais il y avait jadis au Musée de Bruxelles, ainsi que les catalogues en font foi, une *Descente de Croix* de Roger Vander Weyden ou du moins attribuée à ce peintre, et l'on est fondé à supposer que l'indication donnée jadis après la description de la *Tête de femme en pleurs*, se rapportait à la composition que possédait notre galerie, attendu qu'on n'aurait pas fait mention d'une autre *Descente de Croix*, pour laquelle eût servi cette étude, sans dire où elle se trouvait. Si, en effet, le Musée de Bruxelles a possédé une *Descente de Croix* de Roger Vander Weyden, on se demandera ce qu'elle est devenue? Peut-être a-t-elle fait partie de l'une des ventes dont il est parlé dans l'introduction historique du présent catalogue. Quoi qu'il en soit, M. Passavant et M. Waagen, qui ont examiné les *Descentes de Croix* authentiquement attribuées à Roger Vander Weyden, y ont retrouvé ce personnage, pour lequel l'artiste s'est servi de notre étude de *Femme en pleurs* et ne mettent pas en doute que cette dernière ne soit une production originale, la question de l'existence du second étant réservée. La tête de femme en pleurs se trouve, comme nous le disons plus haut, dans les différentes Descentes de Croix de l'église St-Pierre, de Louvain, du Musée de Madrid et de la Galerie de Berlin, attribuées à Roger l'ancien et à Roger le jeune.

Anciens dépôts.

WEYDEN (Attribués à Roger Vander).

34. *L'Annonciation et la Vierge reçue par un ange sur les marches du temple.*

H. 1 m. 44 c. — L. 1 m. 14 c. — B.

La Vierge est à droite, agenouillée, dans sa chambre de jeune fille, devant un banc qui lui sert de prie-Dieu et sur le-

quel est posé un livre; elle tourne la tête vers l'envoyé de Dieu qui vient d'entrer, qui s'incline et lui adresse les paroles de la Salutation angélique. A côté de la Vierge, est un vase en cristal avec une tige de lis; au fond, un lit à tenture rouge, garni d'un oreiller blanc; à côté du lit, une stalle en bois sculpté avec un coussin rouge; près de cette stalle, une fenêtre ouverte par laquelle on aperçoit des maisons.

Une rue étroite sépare le lieu où se passe cette action de celui où est représentée l'arrivée de la Vierge enfant au temple. La jeune Marie gravit les marches d'un escalier extérieur; un ange vient la prendre pour la conduire dans le temple, sur le seuil duquel le grand prêtre s'avance pour la recevoir. Dans l'intérieur du temple, on voit des jeunes filles assises. Sainte Anne et saint Joachim sont près du perron dont la Vierge monte les degrés.

35. *La Nativité et l'Adoration des mages réunies.*

H. 1 m. 44 c. — L. 1 m. 14 c. — B.

A gauche, la Vierge est en adoration devant l'Enfant Jésus, déposé dans la crèche, autour de laquelle sont trois anges agenouillés; dans une chambre, au fond à gauche, saint Joseph s'avance un cierge d'une main et un bâton de l'autre; on aperçoit, à droite, le bœuf et l'âne. L'action se passe dans une sorte de petit enclos, au fond duquel une fenêtre de style roman est pratiquée dans le mur.

A droite est représentée l'Adoration des mages; les deux actions sont séparées par un petit mur. La Vierge est assise, ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus étendu sur une croix d'or dont les branches ouvragées dépassent le sommet et les côtés de la tête; devant la Vierge est un mage agenouillé, les mains jointes; sur le même plan est un second mage debout, et derrière ce groupe, le mage noir tenant un vase d'or; derrière la Vierge est saint Joseph ayant dans les mains un vase d'or que vient d'offrir un des mages.

Fond de paysage avec une pièce d'eau et des cygnes; ber-

gers sur une montagne ; l'étoile qui a guidé les mages brille au ciel.

36. *La Circoncision.*

H. 1 m. 44 c. — L. 57 c. — B.

Le grand prêtre est à gauche, tenant l'Enfant Jésus près d'une table de marbre couverte d'une nappe d'autel sur la bordure de laquelle est cette inscription en lettres bleues : Ts Bauss...le: vis-à-vis de la table est la Vierge avançant la main vers l'Enfant Jésus; près d'elle, sainte Anne tenant un cierge de la main droite et de la gauche une cage où sont deux colombes; de l'autre côté de la table, saint Joseph tenant un cierge; deux autres personnages; l'action se passe à l'entrée de la nef latérale d'une église.

37. *Jésus entre les docteurs.*

H. 1 m. 44 c. — L. 57 c. — B.

Au premier plan est Jésus enfant, vêtu d'une longue robe grise; à droite sont deux docteurs, assis dans des stalles et ayant entre eux un pupitre à pivot portant un gros livre; derrière eux, trois autres docteurs dans des stalles à un rang supérieur; au premier plan à gauche, un homme tenant un rouleau de papier; à l'entrée de la salle où se passe l'action, sont la Vierge et saint Joseph; dans le fond, représentation de l'épisode de la Fuite en Égypte. Les extrémités d'une croix d'or ouvragée dépassent le sommet et les côtés de la tête du Sauveur.

38. *Le Portement de la croix.*

H. 1 m. 44 c. — L. 57 c. — B.

Au milieu du premier plan, Jésus-Christ, pliant sous le poids de la croix, se dirige vers la droite; devant lui marchent des

soldats armés; un autre soldat insulte à la douleur de la Vierge, qui marche derrière le Christ, suivie de saint Jean et d'un groupe d'hommes d'armes. A gauche, un homme agenouillé, portrait du donateur sans doute. Au fond, une ville entourée de fortifications et de fossés.

39. *Le Christ sur la croix.*

H. 1 m. 44 c. — L. 57 c. — B.

A la gauche du premier plan, la Vierge soutenue par saint Jean; à la droite, Madeleine et derrière elle une sainte femme; aux deux côtés des branches de la croix, les images de la lune et du soleil; au fond, une vue de ville.

40. *Jésus-Christ porté au tombeau.*

H. 1 m. 44 c. — L. 57 c. — B.

Sur le devant, vers la gauche, le corps de Jésus-Christ est porté par Joseph d'Arimathie et Nicodème; au second plan, à droite, la Vierge ayant saint Jean à ses côtés; derrière elle, les saintes femmes; la Madeleine est agenouillée et appuyée sur le tombeau dont l'extrémité opposée au spectateur touche à l'entrée d'une grotte pratiquée dans un rocher que surmontent quelques arbres; à droite, une autre masse de rochers; fond de paysage au centre; les têtes des saints personnages sont nimbées.

41. *La Vierge, les disciples et les saintes femmes s'éloignant du sépulcre.*

H. 1 m. 44 c. — L. 57 c. — B.

On voit, à gauche, comme dans le tableau précédent, le tombeau à l'entrée de la grotte; à droite, le groupe des disciples et des saintes femmes au milieu duquel est la Vierge

qui jette un dernier regard vers le sépulcre ; derrière ce groupe, la Madeleine s'essuyant les yeux; saint Nicodème et saint Joseph d'Arimathie portent les instruments de la passion ; au fond, la même vue de ville que dans le Christ sur la croix. Les têtes des saints personnages sont nimbées.—*Fig. 1/3 de nat., comme dans les précédents.*

Cette série de tableaux a beaucoup occupé les critiques qui ont étudié notre ancienne école dans ses origines et qui ont examiné, à ce point de vue, le Musée de Bruxelles ; elle a été l'objet des attributions les plus différentes, les plus contradictoires. Dans le premier catalogue où ils apparaissent, ils sont inscrits sous le nom de Roger Vander Weyden, l'ancien. Ils étaient au nombre de douze, non compris une *Descente de Croix* qui ne se trouve plus au Musée et la *Tête de femme en pleurs*, désignée comme étant l'étude de l'une des saintes femmes de cette même *Descente de Croix*. Ils sont aujourd'hui réduits à dix. Les deux tableaux qui ont disparu, depuis longtemps déjà, avaient pour sujets l'*Adoration des bergers* et la *Présentation au Temple*. Il n'est pas impossible que sur l'un des panneaux distraits de la série se trouvât un commencement d'inscription, continuée dans le tableau de la *Circoncision* sur lequel on lit ces mots TE BRUES.....LE et qui expliquât l'énigme de leur origine. Que sont devenus ces panneaux? Ont-ils été détruits, ont-ils fait partie de l'une des ventes dont il est parlé dans l'introduction historique de ce catalogue? C'est ce que nous n'avons pas pu découvrir.

Quoi qu'il en soit, l'attribution à Roger Vander Weyden ne fut pas maintenue dans tous les catalogues. Dans l'édition de 1819, les tableaux dont il s'agit étaient mis aux anonymes. Seulement à leur description on avait ajouté cette note : « Un de ces tableaux indique qu'ils ont été faits à Bruxelles, peut-être par Roger Vander Weyden ou quelqu'un de son école. » Plus tard, ils furent inscrits de nouveau sous le nom de Vander Weyden. Les anciens catalogues étaient très-capricieux dans leurs attributions.

Les critiques ont été très-divisés d'opinion, comme nous le disions plus haut, sur l'origine des tableaux dont nous nous occupons. M. Alfred Michiels, dans son *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, les donne comme étant de Goswin Vander Weyden, sans dire, toutefois, sur quoi il fonde cette attribution. Il est imité en cela par MM. Crowe et Cavalcaselle, dans leur ouvrage intitulé : *The early flemish painters*. M. Dehaisne reproduit la même assertion et la même erreur dans l'*Art chrétien en Flandre*. On comprend difficilement comment les mêmes critiques ont pu attribuer au même peintre

le triptyque de l'*Assomption* et les dix tableaux représentant des épisodes de l'histoire de la Vierge et de Jésus-Christ, car il n'y a aucune espèce de rapport entre ces dernières œuvres et la première. Manière de composer, types, peinture, tout est différent. M. Passavant a très-bien reconnu qu'il y avait là deux styles, et, par conséquent, deux maîtres. Suivant lui, la série des dix compositions évangéliques sont d'un peintre de l'école de Roger Vander Weyden le vieux ; peut-être, ajoute-t-il, de Pierre Vander Weyden, petit-fils de Roger. C'est une supposition tout à fait arbitraire, car on n'a aucune œuvre authentique de cet artiste, connu de nom seulement. Parmi les peintres cités comme auteurs présumés de la série des dix tableaux du Musée de Bruxelles, il faut encore mentionner Roger Vander Weyden le jeune, qu'on croit être le peintre sur lequel Van Mander s'étend longuement, dont M. Waagen s'est attaché à reconstituer l'œuvre dans ses *Notes sur l'ancienne école flamande*, et dont l'existence est contestée. M. Waagen, en parlant des tableaux en question, dit qu'on y reconnaît (particulièrement dans l'*Annonciation*, dans la *Nativité* et dans la *Circoncision*) des motifs empruntés à Roger Vander Weyden le vieux : les types féminins rappellent, ajoute-t-il, ceux de ce maître, bien qu'ils leur soient inférieurs sous le rapport de l'expression. Du reste, le savant critique allemand se borne à indiquer ce rapprochement. Il ne conclut pas. Après avoir écarté la possibilité d'une attribution à Goswin Vander Weyden, il déclare les peintures du Musée de Bruxelles différentes de celles où il a cru reconnaître la main de Roger Vander Weyden le jeune ; mais il ne se fait le parrain d'aucune nouvelle hypothèse de paternité.

Ces divergences d'opinions au sujet de la série de tableaux dont il est ici question, confirment ce que nous avons dit, dans la préface de ce catalogue, du danger des attributions arbitraires. Un seul moyen resterait de résoudre le problème, ce serait la découverte d'un document authentique, ancien inventaire, compte ou quittance, tel que ceux dont l'exhumation a servi à éclaircir, dans ces derniers temps, bien des points obscurs de l'histoire de l'art flamand. Nous possédons une première indication importante, qui pourrait mettre sur la voie de cette découverte, c'est celle de la provenance des tableaux, laquelle était restée inconnue jusqu'ici et nous a été révélée par l'inventaire des objets d'art déposés à la fin du siècle dernier dans les magasins d'où l'on a tiré les éléments de notre collection. D'après une note inscrite dans cet inventaire, les douze tableaux de la vie de la Vierge et de Jésus-Christ (nous venons de dire comment ils sont aujourd'hui réduits à dix) proviennent de l'ancienne abbaye d'Afflighem. Nous avons fait de vaines recherches dans plusieurs chroniques manuscrites de cette abbaye que possède la Biblio-

thèque royale, pour découvrir la trace si désirée ; mais il y a quelques chances pour qu'on la rencontre dans les archives d'Affighem, dont les religieux, établis à Termonde, ont conservé le dépôt. Il pourrait y avoir doute sur la mention d'un seul tableau, attendu que le monastère pouvait posséder plusieurs compositions sur le même sujet ; mais si une série de douze panneaux était citée dans quelque compte de l'abbaye, ce ne pourrait être que la nôtre. En attendant que des perquisitions dans ce sens aient été faites, nous avons cru devoir conserver, sous une forme dubitative à la vérité, l'attribution des anciens catalogues, ne fût-ce qu'à titre de renseignement. Les critiques les plus compétents ont reconnu que, par de certains détails d'arrangement et par les types, les tableaux du Musée de Bruxelles, inscrits anciennement sous le nom de Roger Vander Weyden, rappelaient ce maître, quelque inférieurs qu'ils fussent, quant à l'exécution, à ses œuvres les plus estimées. Cette considération nous semble autoriser le maintien provisoire, et pour ainsi dire hypothétique, d'une attribution qui peut avoir eu pour point de départ un renseignement recueilli à une époque encore rapprochée de l'enlèvement des objets d'art appartenant aux maisons religieuses et de leur dépôt dans les magasins du Musée. Cela valait mieux, selon nous, que l'adoption d'un nom d'auteur mis arbitrairement en avant ou que l'anonyme, dont l'inconvénient était de ne pas mettre sur la voie des recherches au moyen desquelles on peut arriver à la découverte de la vérité.

Originairement, les sujets de l'*Annonciation* et de la *Vierge reçue par un ange sur les marches du temple* étaient réunis dans un même cadre. Il en était de même de la *Nativité* et de l'*Adoration des mages*. Plus tard, on les sépara. Les choses ont été rétablies dans leur ancien état, en sorte qu'il y a huit cadres pour les dix sujets.

MAITRES INCONNUS

(XIVe — XVIe SIÈCLE)

ÉCOLE FLAMANDE.

42. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.*

H. 1 m. 29 c. — L. 80 c. — B.

La Vierge est assise sur un trône en pierre, dont les montants sont richement sculptés; elle est vêtue d'une robe rouge à manches garnies de fourrure, à bordure brodée d'or et de perles; ses longs cheveux pendants et dorés tombent sur ses épaules; sa tête est entourée d'une auréole rayonnante qui se détache sur un fond vert; elle a entre les mains un livre ouvert sous les yeux de l'Enfant Jésus qu'elle tient sur ses genoux et appuyé sur son bras droit. L'Enfant Jésus a les cheveux roux et courts; il est vêtu d'une longue robe blanche et tient une fleur de la main gauche. Au fond, à droite, une fenêtre ouverte, surmontée d'un vitrail, par laquelle on aperçoit une façade d'édifice avec un perron; à gauche, une fenêtre également surmontée d'un vitrail, ouverte seulement du haut et par laquelle on voit le sommet d'arbres touffus. — *Pet. nat.*

Tableau provenant de la collection Weyer, de Cologne. Cet amateur l'avait inscrit dans son catalogue, sous le nom d'Hubert Van

Eyck; mais une telle attribution ne saurait être maintenue. M. Weale qui propose, dans sa Notice sur la galerie Weyer, de substituer au nom de Van Eyck celui de Pierre Christus, nous apprend que le tableau dont il s'agit se trouvait jadis à l'abbaye de Budingen, près de Siegburg. Il passa ensuite entre les mains d'un vicaire de Wilich, à la vente duquel il fut acquis par M. Weyer. Si l'auteur de cette peinture est inconnu, si l'on ne peut risquer que des attributions hypothétiques, son origine flamande ne saurait être contestée : c'est une page profondément empreinte du cachet de l'école de Bruges.

43. *Portrait d'homme.*

H. 35 c. — L. 26 c. — B.

Le personnage, chauve, vêtu de noir et les mains jointes, est tourné vers la droite. On le suppose agenouillé, en voyant derrière lui saint Jacques, son patron, qui lui pose la main droite sur l'épaule et le domine d'un tiers de sa hauteur. Fond de paysage. — *Pet. fig. à mi-corps.*

Dans les anciens catalogues, ce portrait et le suivant, qui forme son pendant, étaient inscrits sous le nom de Roger Vander Weyden. Plus tard, ils passèrent aux anonymes. M. Waagen, dans ses *Notes sur l'ancienne école flamande*, crut pouvoir les attribuer à Hugo Van der Goes, en même temps que l'*Assomption de la Vierge* (n° 49). Enfin on les donna à Goswin Vander Weyden, quand le même tableau de l'*Assomption* fut attribué à ce maître par M. Van Hasselt, d'après des documents historiques qui semblaient en établir l'origine. (Voir les notes qui suivent la description de ce tableau.)

Anciens dépôts.

44. *Portrait de femme.*

H. 35 c. — L. 26 c. — B.

Vêtue d'une robe violette garnie de fourrure; coiffe et guimpe blanches; les mains jointes sortant du cadre à la hauteur des poignets; tournée vers la gauche, la tête se détache

sur un massif de verdure. Derrière le personnage, qu'on suppose être agenouillé, comme celui du portrait précédent, est sainte Catherine debout, en robe rouge dont les manches sont doublées d'hermine, manteau vert ; tenant une palme de la main gauche. Fond de paysage où l'on aperçoit une grosse tour et des fabriques se détachant sur des lointains bleus. — *Pet. fig. à mi-corps.*

Anciens dépôts. — Voir la note du numéro précédent

45. *Volets d'un triptyque dont le panneau central n'existe plus et sur lesquels sont représentés les donateurs.*

H. 98 c. — L. 66 c. — B.

Volet gauche : Le donateur, vêtu de noir, large manteau garni de fourrure brune, collerette blanche, est agenouillé et tourné vers la droite ; il tient des deux mains un papier sur lequel est écrit un assez long texte commençant par ces mots : ***Absecro te Dña Sancta Maria mater Dei***, etc. ; au petit doigt de la main gauche est passé un anneau auquel pend un groupe de sceaux ou de médailles en or, terminé par un gland de soie. Au fond à droite, un château flanqué d'une tour d'où l'on voit sortir saint Pierre délivré par l'ange. A gauche, fond de paysage avec rivière, pont et maisons rustiques. Dans le haut plane un ange portant un écusson armorié — Au revers est une peinture en grisaille représentant saint François, se détachant sur un fond rougeâtre. — *Pet. fig.*

Volet droit : La donatrice, vêtue d'une robe verte garnie de fourrure, manches rouges, guimpe et coiffe blanches, ceinture brune à glands d'or, chapelet noir auquel pend une médaille d'argent bordée d'or, est agenouillée et tournée vers la gauche. Fond de paysage avec rivière, rocher surmonté d'un château, pâtres et troupeaux, etc. En haut plane un ange, portant, comme dans le précédent, un écusson armorié. — Au revers, une peinture en grisaille représentant sainte Élisa-

beth, ayant la triple couronne, son attribut ordinaire, et se détachant sur un fond rougeâtre. Les anges qui, dans les deux tableaux, tiennent les écussons armoriés, sont d'une exécution très-postérieure à celle des portraits. Ce sont des additions faites, sans doute, par les descendants des personnages. — *Pet. fig.*

Les armoiries du donateur sont celles de l'ancienne famille Colibrant ; celles de la donatrice sont de sinople au soleil d'or.

Dans le catalogue de 1811, ces portraits étaient attribués à Jean Van Eyck. Plus tard, on fut moins affirmatif et l'on se borna à dire qu'ils paraissaient être de ce maître. Ils passèrent enfin aux anonymes. Ce sont incontestablement des productions de l'école de Bruges.

Anciens dépôts.

46. *Prédication d'un évêque.*

H. 23 c. — L. 43 c. — B.

Dans une espèce de chaire ou tribune rustique, élevée en plein air, est un évêque debout devant une balustrade et adressant la parole à un auditoire moitié ecclésiastique, moitié laïque. Sur le devant sont trois évêques; deux autres paraissent être sur un terrain en pente et sont cachés, jusqu'aux épaules, par un monticule qui forme le premier plan du tableau vers la gauche. A la droite du prédicateur, une femme coiffée d'un bonnet couvert d'un long voile noir; à sa gauche, trois personnages dont un porte le collier de la toison d'or; derrière le groupe des évêques deux autres personnages; en tout douze figures; fond de paysage; quatre grands arbres au premier plan.

Le sujet de ce tableau n'appartient pas à la catégorie de ceux que les peintres du XVe siècle reproduisaient habituellement et qui formaient une sorte de répertoire banal. Il est de toute évidence que c'est une action déterminée. Les costumes des personnages laïques indiquent, à ne s'y pas méprendre, l'époque de Philippe le Bon. Puisqu'en l'absence d'une indication positive, on est réduit aux conjectures, on se demande si le grand évènement de la prise de Constan-

tinople par Mahomet II n'est pas, en quelque sorte, une préparation à la scène que l'artiste a représentée. Cet évêque, entouré de prélats et de seigneurs de la cour du duc de Bourgogne, ne prêche-t-il pas la croisade à laquelle Nicolas V voulait entraîner les princes de l'Europe et que Philippe le Bon jura d'entreprendre, dans la célèbre fête connue sous le nom du *Vœu du faisan*. Ce n'est qu'une conjecture, nous le répétons ; mais on est naturellement conduit à la former, lorsqu'on cherche à deviner le sujet du tableau dont il s'agit, et il faut avouer qu'elle se présente avec tous les caractères de la vraisemblance.

M. Waagen a cru pouvoir attribuer à Memling ce tableau, qu'il considère comme une œuvre de sa jeunesse. Tout en reconnaissant que l'opinion de ce savant est d'un grand poids, les preuves sur lesquelles peut s'appuyer l'attribution de l'œuvre dont il s'agit à Memling ne nous paraissent pas assez déterminantes, pour que nous inscrivions dans notre catalogue la *Prédication d'un évêque* sous le nom du peintre de la Châsse de sainte Ursule. Tout ce qu'on peut dire, c'est que ce tableau appartient à l'ancienne école de Bruges.

Acheté en 1844 à la vente Van Huerne (Bruges), 275 francs.

47. *L'Adoration de la Vierge et la Circoncision.*

H. 1 m. 43 c. — L. 2 m. 50 c. — B.

Les deux sujets sont réunis sur un même panneau. A gauche est l'étable où la Vierge a mis au monde le Rédempteur. Vêtue d'une robe grise et d'un manteau bleu liséré d'or, Marie est agenouillée devant son divin fils étendu sur une couche de paille recouverte d'un linge blanc; trois anges sont avec elle en adoration devant l'Enfant Jésus. Au fond, à gauche, on voit saint Joseph traversant une espèce de cloître. Au milieu, un prêtre, vêtu d'une robe rouge recouverte d'un surplis blanc, agenouillé et tourné vers l'Enfant Jésus. De sa bouche paraissent sortir ces mots tracés sur le tableau : ***Presbyteri misere tui dulcissime Jhesu***. A droite, sous le portail d'une église, est représenté le sujet de la Circoncision. Le grand-prêtre est devant une table en pierre, soutenue par un large pied de bronze, sur laquelle est étendu l'Enfant Jésus; à sa droite est un prêtre porteur d'un vase d'or dont il

soulève le couvercle; devant lui sont la Vierge et sainte Anne, en partie cachées par un pilier du portail de l'église; à sa gauche, saint Joseph en manteau rouge et souliers à patins, et deux autres personnages. Au fond, l'apparition de l'ange aux bergers. L'ange est debout sur la montagne, au lieu de planer dans les airs comme il est d'usage de le représenter. Il est censé prononcer des paroles qui sont tracées sur le tableau et en partie effacées. Vers la gauche, dans les airs, trois anges portant une pancarte sur laquelle on lit cette inscription : Gloria in excelsis Deo. Sur un ornement d'architecture qui traverse le tableau aux deux tiers de sa hauteur, sont trois figures que supportent des plateaux circulaires : à droite, un jeune homme vêtu d'une tunique noire et d'un manteau rouge brodé d'or; à gauche, une jeune femme aux longs cheveux blonds flottants, vêtue d'une robe rose à fleurs d'or et doublée de blanc; au milieu, un ange vêtu de blanc, aux ailes déployées, donnant à chacun des deux personnages une couronne de fleurs. — *Pet. fig.*

On a cru reconnaître dans cette peinture, dont l'auteur et la provenance originaire sont inconnus, les types et la manière d'Hugo Vander Goes. D'autres connaisseurs ont pensé pouvoir l'attribuer à Vander Meire. Ce qui est incontestable, c'est que c'est une production de l'ancienne école de Bruges. Dans le catalogue de 1809, ce tableau était inscrit sous le nom de Roger Vander Weyden; mais c'était une erreur manifeste qui fut bientôt reconnue et corrigée.

Anciens dépôts.

48. *Le Christ descendu de la croix.*

H. 98 c. — L. 1 m. 88 c. — B.

Le corps de Jésus-Christ, descendu de la croix, est étendu de droite à gauche; le buste est soutenu par Nicodème, vêtu d'une longue robe rouge et coiffé d'un bonnet brun. Joseph d'Arimathie tient les coins du suaire, du côté des pieds du Sauveur; il est vêtu d'une tunique verte, bordée d'or, recouvrant une robe rouge et or, garnie de fourrure, et porte au côté

droit, un large coutelas à manche d'agate. La Vierge défaillante s'est affaissée devant les restes de son divin fils : elle est soutenue d'un côté par saint Jean, vêtu de brun, et par Marie de Cléophas, ayant pour ajustements un manteau gris, doublé de fourrure recouvrant une robe rouge, et une coiffe blanche. A la gauche de l'avant-plan, près de la croix dont on voit la partie inférieure plantée sur un tertre, est Marie-Madeleine prosternée; elle est vêtue d'une robe bleue, bordée d'or, et d'un manteau blanc; près d'elle, le vase de parfum, un marteau, des tenailles et les clous qui ont servi au crucifiement. A droite, Marie Salomé, en jupe verte, robe blanche, manteau gris, turban bleu et or; près d'elle, Simon, en longue robe grise et les mains jointes. Paysage coupé par une rivière, plusieurs routes conduisant, ici à un château, là à un village, et animées par de petites figures costumées dans le goût du xv^e^ siècle. — *Pet. fig.*

Ce tableau, acquis en même temps que l'*Assomption de la Vierge*, longtemps attribuée à Goswin Vander Weyden, l'allégorie des *Vanités du Monde*, de Jordaens, une *Sainte Famille* et une *Adoration des Mages*, inscrites sous les n^os^ 81 et 82 du catalogue, avait été, depuis la fin du siècle dernier, conservé dans une maison passant pour avoir servi de refuge à l'abbaye de Tongerloo, de laquelle on supposa qu'il pouvait provenir. Il n'existait, du reste, ni preuves, ni traditions, relativement à son origine. On crut pouvoir l'attribuer à Memling, sous le nom de qui il fut inscrit au catalogue. Cette attribution fut contestée. Voici comment s'exprimait M. Waagen, en parlant du tableau dont il s'agit : « Nous regardons comme une des productions les plus distinguées de Thierry Stuerbout une *Descente de Croix*, composition de neuf figures qui fut acquise, il y a quelques années, par le Musée de Bruxelles, et qui est indiquée d'une manière tout à fait erronée, dans le catalogue de cette galerie, comme étant due au pinceau de Hans Memling. » Aujourd'hui, qu'on a sous les yeux, au Musée de Bruxelles, les deux grandes compositions bien authentiques de Thierry Stuerbout, nouvellement acquises, il est facile de constater combien peu est fondée l'opinion du savant critique allemand, opinion qu'il n'eût certainement pas exprimée, si la possibilité d'une comparaison immédiate lui eût été offerte. La *Descente de Croix* n'est ni de Memling, ni de Stuerbout. Ces deux attributions étaient aussi peu fondées l'une que l'autre. Nous n'en risquerons pas une troisième qui n'aurait également pour base qu'une présomption arbi-

traire. Cette peinture reste donc pour nous, jusqu'à ce qu'une preuve de son origine ait pu être fournie, l'œuvre d'un maître inconnu. Nous dirons seulement qu'elle nous semble pouvoir, comme analogie, être rattachée à l'école de Roger Vander Weyden. Cette analogie se manifeste surtout par l'identité parfaite de la Vierge de ce tableau avec celle du même personnage dans la *Descente de croix* de Vander Weyden que possède l'église Saint-Pierre de Louvain.

Acquis de M. Lueq, en 1844, pour 4,000 francs.

49. *Assomption de la Vierge,* (tryptique).

Tableau : H. 1 m. 85 c. — L. 1 m. 7 c. — B.
Volets : H. 1 m. 85 c. — L. 47 c. — »

Le tombeau de la Vierge, en marbre blanc, est au centre du premier plan : à gauche est saint Pierre agenouillé, revêtu des habits pontificaux et tenant un encensoir; à droite est saint Jacques, également agenouillé, portant la croix en qualité d'*ordinaire* (évêque de Jérusalem). Derrière ces personnages, placés aux deux angles du tombeau les plus rapprochés du spectateur, sont des groupes de disciples, parmi lesquels on remarque saint Jean tenant une palme; plus loin, deux enfants de chœur armés de cierges. On aperçoit au fond, sur une route, et se dirigeant vers la gauche, un convoi funèbre, celui de la Vierge, précédé de prêtres et d'enfants de chœur et suivi des disciples de Jésus-Christ, ayant saint Pierre à leur tête. C'est le premier épisode de l'action qui se continue à l'avant-plan. A la partie supérieure du tableau, la Vierge s'élève entre Jésus-Christ et le Saint-Esprit, représenté sous la forme humaine, au milieu d'anges jouant des instruments de musique. Au sommet, dans un triangle lumineux, Dieu le Père apparaît, tenant une couronne destinée à la Vierge, et entouré d'une gloire d'anges.

Au milieu du volet de gauche est l'un des donateurs agenouillé, les mains jointes. Devant lui sont deux prêtres qui, bien que séparés du tableau principal, participent néanmoins à l'action représentée sur celui-ci, car l'un d'eux porte la tiare de

saint Pierre agenouillé près du tombeau de la Vierge. Le donateur, personnage à la chevelure blanche, est vêtu d'une robe d'échevin, grise, bordée de fourrure. Derrière lui est un ange debout, en robe blanche, avec une écharpe rouge et verte. Fond de paysage : au delà d'un rocher, un château baigné par une pièce d'eau où sont des cygnes ; sur un monticule, saint Thomas agenouillé, auquel un ange apporte la ceinture de la Vierge pour le consoler de la mésaventure qui, d'après la légende, lui a fait manquer les funérailles de la mère du Sauveur. Un ange apparaît dans le ciel, portant un écusson armorié.

Sur le volet de droite sont représentés deux autres donateurs, un homme et une femme agenouillés. L'homme, qui est au premier plan à gauche, est d'un certain âge ; il est vêtu d'une robe bleue, doublée de brun ; à ses côtés est un ange habillé de rose, avec une écharpe blanche croisée sur la poitrine. La femme, qui est derrière lui, est vêtue d'une robe brune avec guimpe blanche, mantelet noir, bordé de fourrure, et chapelet rouge à la ceinture. Au second plan, les vierges compagnes et disciples de la mère de Dieu suivent des yeux son convoi funèbre. Un ange apparaît dans le ciel, tenant un crucifix et un écusson armorié. — *Pet. fig.*

Ce tableau fut acheté en 1844 et attribué à Gérard Vander Meire, sous le nom de qui il fut inscrit au catalogue. Cette attribution fut contestée par M. Waagen, qui se crut autorisé à considérer l'*Assomption de la Vierge* comme étant l'œuvre d'Hugo Vander Goes. D'une autre part, M. Van Hasselt publia une notice ayant pour objet d'établir, au moyen de pièces authentiques, que le tableau en question n'était ni de Gérard Vander Meire, ni d'Hugo Vander Goes, mais de Goswin Vander Weyden. Les preuves qu'il apporta à l'appui de son opinion parurent décisives et le tableau fut, dans les éditions suivantes du catalogue, porté au nom de Goswin Vander Weyden. La nouvelle attribution, qui fut regardée comme fondée sur d'incontestables témoignages, était cependant le résultat d'une méprise.

Le document dans lequel M. Van Hasselt crut trouver la preuve que l'*Assomption* du Musée avait pour auteur Goswin Vander Weyden, était un passage de l'ouvrage publié sur la Campine par le chanoine Heylen, qui avait été archiviste de l'abbaye de Tongerloo. Dans un chapitre où il est question des artistes dont cette abbaye

avait possédé des œuvres, se trouve une note relative à Goswin Vander Weyden, ainsi conçue : « Il était né à Bruxelles, et en 1535, étant âgé de soixante et dix ans, il peignit la pièce représentant la Mort et l'Assomption de la Vierge, qui se voit aujourd'hui à l'entrée du couvent, dans le bas-côté de l'église de Tongerloo et qui ornait autrefois le maître-autel. Sur les volets il s'est représenté lui-même, outre son aïeul, et au-dessus de ces deux figures, se trouve une tablette avec une inscription dans laquelle il est dit que Goswin Vander Weyden, petit-fils de Roger, était septuagénaire lorsqu'il peignit son tableau, en 1535, Arnold Streyter étant abbé de Tongerloo. »

La première chose qui nous frappa, en rapprochant l'indication fournie par le chanoine Heylen, du triptyque du Musée de Bruxelles, c'est que le sujet de l'un des deux tableaux n'est pas celui qui est traité dans l'autre. Goswin avait peint la *Mort et l'Assomption de la Vierge*, et nous ne voyons ici que l'*Assomption* seule. Goswin s'était représenté avec son aïeul, et au-dessus des deux figures était une tablette portant une inscription. Or les deux figures au-dessus desquelles devait se trouver la tablette, sont séparées dans notre tableau et il n'y a aucune trace de tablette, ni sur l'un ni sur l'autre des volets qu'elles occupent.

M. Van Hasselt avait pensé que les blasons peints sur les écussons portés par des anges au sommet des deux volets étaient ceux de Vander Weyden et de sa femme Élisabeth Goffaerts. C'était une erreur. L'un de ces blasons était celui de l'ancienne corporation des peintres. L'autre a été commun à plusieurs confréries, parmi lesquelles on peut citer l'une des gildes armées d'Ypres. Rien ne donnait lieu de supposer, d'ailleurs, que les Vander Weyden et les Goffaerts eussent eu des armoiries. Nous avions déjà la ferme conviction que l'*Assomption* du Musée n'était pas celle de Goswin Vander Weyden, quand un document, dont on n'avait pas eu jusqu'ici connaissance, est venu nous fournir les moyens de prouver l'absence d'identité des deux compositions. Ce qui a trompé M. Van Hasselt, c'est la description incomplète donnée par le chanoine Heylen du tableau de Goswin. Dans les *Annales Tungerloenses*, de R. Vichet, manuscrit conservé à la bibliothèque de Tongerloo, se trouve une description détaillée du triptyque qu'avait peint Goswin Vander Weyden pour ce monastère, laquelle est ainsi conçue : « *Conspicitur in ara principe imago Deiparæ morientis, assumptio et in cœlo coronatio ; ad latera autem visebatur ejus annunciatio, Christi nativitas ; valvis clausis cernebatur Salvatoris crucifixio et corporis sui in Cœna exhibitio. Hunc picturam delineavit Mgr Goosen Vander Weyden.* » Voilà une indication de sujets bien explicite : sur le panneau principal, la Vierge mourant, son assomption et son couronnement ; sur les volets, l'Annonciation et

la Nativité ; au revers, deux épisodes de la Passion. Rien de tout cela n'existe dans notre tableau ; il n'y a jamais eu de peintures sur le revers des volets. C'est, sans doute sur l'un des panneaux latéraux, que Goswin se peignit avec son aïeul, parmi d'autres personnages, comme cela se voit souvent dans les compositions des maîtres du xv^e^ siècle, et qu'il plaça la tablette dont parle le chanoine Heylen.

Cette longue notice était indispensable pour expliquer comment il se fait que nous n'ayons pas admis l'attribution de l'*Assomption de la Vierge* à Goswin Vander Weyden, attribution qui avait été généralement acceptée depuis la publication du travail de M. Van Hasselt sur ce triptyque. Une première méprise en faisait naître d'autres, car en prenant pour point de comparaison une œuvre de Goswin, regardée comme authentique, la première à laquelle on se crût autorisé à attacher son nom, on arrivait à lui attribuer, par analogie, d'autres tableaux, entre autres les portraits du Musée de Bruxelles, inscrits sous les n^os^ 43 et 44.

Goswin Vander Weyden écarté, il reste à déterminer quel est l'auteur de l'*Assomption de la Vierge*. C'est un problème que nous ne voulons pas entreprendre de résoudre, tant nous sommes convaincus du danger des attributions arbitraires, tant les contradictions des hommes réputés compétents en pareille matière nous ont rendus défiants et prudents. Nous dirons seulement que l'*Assomption de la Vierge* a tous les caractères du style dont les traditions se conservaient à Bruges, au xv^e^ siècle, et que les noms de Vander Meire et de Vander Goes se présentaient plus naturellement que celui de Goswin Vander Weyden, à ceux qui recherchaient l'auteur de l'*Assomption de la Vierge*.

M. Ed. Van Even, archiviste de Louvain, a cru reconnaître, depuis peu, dans le triptyque auquel tant d'origines diverses ont été arbitrairement assignées, une œuvre d'Albert Bouts, fils de Thierry (Stuerbout), dont Molanus parle, dans son *Histoire de Louvain*, comme ayant été exécutée par cet artiste pour l'église Saint-Pierre. M. Van Even invoque à l'appui de son opinion les motifs que voici : le sujet du tableau d'Albert Bouts était l'*Assomption de la Vierge ;* les figures du triptyque attribué à Goswin Vander Weyden, par M. Van Hasselt, offrent une grande analogie avec celles des disciples de Jésus-Christ dans la *Cène* de Thierry Bouts qui orne l'église Saint-Pierre, à Louvain ; la même analogie se fait remarquer dans le style des draperies. De tels emprunts ne peuvent avoir été faits, suivant M. Van Even, que par un fils à son père. Le savant archiviste de Louvain croit que dans le donateur représenté sur le volet de gauche, on peut voir Albert Bouts lui-même, qui fit présent de son tableau à l'église Saint-Pierre ; cette hypothèse étant admise, les

personnages du volet de droite seraient Thierry Bouts (Stuerbout) et Catherine Vander Bruggen, sa femme.

Nous n'avons pas de preuves matérielles à opposer à la conjecture de M. Van Even, laquelle ne s'appuie elle-même sur aucun témoignage certain. Nous disons seulement que la conformité du sujet est un argument de peu de valeur, attendu que des centaines de peintres ont représenté l'Assomption de la Vierge. Nous ajouterons que si Albert Bouts conserva quelque chose des traditions techniques qu'il reçut de Thierry, son père et son maître, le triptyque du Musée de Bruxelles ne peut être de lui, car si l'on compare ce même triptyque aux deux grands tableaux de Thierry que possède la même collection (nos 30 et 31), on reconnaît des différences radicales dans le caractère des têtes, dans la forme et dans le modelé des mains, dans les cheveux, dans les étoffes, dans les plis des draperies et dans les terrains. Il est évident pour nous que ces deux peintures n'appartiennent pas à la même école.

Acquis en 1844 de M. Lueq pour la somme de 3,000 francs.

30. *Assomption de la Vierge.*

H. 1 m. 84 c. — L. 1 m. 27 c. — B.

Ce tableau offre une frappante analogie avec celui qui vient d'être décrit. Nous nous bornerons à indiquer les différences qu'on remarque entre les deux compositions. Les deux prêtres, porteurs de la tiare et de la croix, qui sont placés derrière saint Pierre et se trouvent sur le volet de gauche dans l'autre tableau, sont ici réunis au groupe des apôtres; au lieu de saint Jacques, c'est saint Jean en diacre, une palme à la main, qui est à l'angle du tombeau, du côté droit. Le groupement des figures n'est pas identique; mais il offre assez peu de différences, pour que les deux tableaux se présentent dans des conditions d'aspect tout à fait semblables. Sur le passage du cortége de la Vierge, des soldats romains tombent à la renverse. Cet épisode ne se trouve pas dans le tableau précédemment attribué à Goswin Vander Weyden. L'apparition de l'ange à saint Thomas qui, dans le triptyque, est représentée sur le volet de gauche, fait ici partie du tableau. Dans la partie supérieure, les dispositions géné-

rales sont les mêmes. Cependant un examen comparatif fait reconnaître d'assez nombreuses différences dans les détails. Ainsi les anges jouant des instruments de musique, sont au nombre de six dans le tableau dont il est en ce moment question, tandis qu'on n'en voit que quatre dans le triptyque. D'un côté, Jésus-Christ est représenté nu, avec un long manteau jeté sur les épaules; de l'autre, il est vêtu d'une longue robe blanche, comme le Saint-Esprit. — *Pet. fig.*

M. Waagen avait remarqué l'analogie qui existe entre les deux *Assomptions* du Musée de Bruxelles. Voici en quels termes il parle du tableau dont il s'agit ici, après avoir décrit, dans ses Notes sur les maîtres de l'ancienne école flamande, le triptyque qu'il attribue à Hugo Vander Goes, ainsi qu'on l'a vu dans la note du numéro précédent : « C'est visiblement de la même main que procède un tableau représentant le même sujet et conservé également au Musée de Bruxelles, où il figure parmi les œuvres de peintres inconnus. Il a, sous tous les rapports, une étroite affinité avec le tableau précédent, auquel il ne le cède guère ni en importance, ni en valeur artistique. »

Les deux tableaux sont incontestablement du même temps et de la même école; mais nous ne les croyons pas de la même main, ainsi que le savant directeur du Musée de Berlin a pensé pouvoir l'affirmer. S'il y a une frappante analogie entre les deux compositions, aussi bien qu'entre les types et les ajustements des figures du premier plan, on remarque en revanche, dans des parties qui sont loin d'être secondaires, des différences assez sensibles, pour qu'on n'accepte pas l'hypothèse d'une origine commune aux deux peintures. Nous citerons particulièrement l'absence complète de rapport qu'il y a entre les caractères des figures de la Vierge, de Jésus-Christ, du Saint-Esprit et des anges, dans les deux tableaux. Disons encore que le modelé des têtes et des mains, ainsi que l'exécution des ajustements, des accessoires et des terrains garnis de fleurs du premier plan, accuse plus d'habileté chez l'auteur du triptyque. Pour en bien juger, il faut placer les deux tableaux l'un à côté de l'autre; mais alors il ne reste pas de doute et nous sommes certain que M. Waagen, s'il avait fait cette épreuve, n'aurait pas attribué les deux peintures au même maître. Malgré les analogies frappantes qu'elles présentent dans l'ensemble de la composition, les deux *Assomptions* diffèrent assez par les détails, pour qu'on puisse les considérer toutes deux comme des productions originales. L'une est l'imitation, la réminiscence de l'autre, mais n'en est pas la copie. Le présent tableau n'est-il

que la partie centrale d'un triptyque dont les volets seraient perdus ? Il est difficile de répondre d'une manière positive à cette question ; mais la concentration des épisodes qui, dans l'autre tableau, sont reportés sur les vantaux, fait penser qu'il est ici entier et dans son état primitif.

Anciens dépôts.

31. *Portrait d'homme.*

H. 37 c. — L. 27 c. — B.

Vu de trois quarts et tourné vers la gauche ; robe noire, bonnet brun conique, d'où s'échappe une abondante chevelure ; collier de la Toison d'or. Le personnage tient une flèche de la main gauche. — ***Buste demi-nat.***

Ce portrait a été vendu comme étant peint par Roger Vander Weyden et comme reproduisant les traits du duc de Bourgogne, Charles le Téméraire. On n'a cru pouvoir conserver ni la désignation du personnage représenté, ni l'attribution de l'œuvre. Il est bien fait mention dans l'inventaire des tableaux de Marguerite d'Autriche d'un portrait de Charles le Téméraire, par Roger Vander Weyden ; mais aucune indication ne permet de reconnaître le portrait en question dans celui qui a été cédé au Musée en même temps que les deux tableaux de Stuerbout. On n'a du fils de Philippe le Bon aucune effigie qui puisse servir de point de comparaison pour le reconnaître ailleurs. La flèche que tient le personnage est encore un sujet de doute, car on cherche vainement quelle pourrait être la signification de cette espèce d'attribut dans la main de Charles le Téméraire. Enfin, bien que ce portrait soit, comme peinture, une œuvre remarquable et intéressante, on hésite à y reconnaître la main de Roger Vander Weyden, si l'on se rappelle les œuvres authentiques du maître.

Acquis de M. Nieuwenhuys avec les deux tableaux de Stuerbout provenant de l'hôtel de ville de Louvain.

32. *Tête de saint Jean.*

Diamètre, 27 c. — B.

Sur fond d'or simulant un plat de métal, de forme circulaire, où la tête est supposée placée. Les yeux sont entr'ou-

verts. Vue verticalement, la tête paraît tournée vers la gauche. — *Demi-nat.*

Acquis en 1857, de M. Henri Le Roy, pour 297 francs.

53. *Portrait d'homme.*

H. 44 c. — L. 32 c. — B.

Tourné vers la droite; coiffure noire en étoffe dont les bouts retombent, par-devant, sur les épaules; robe grise bordée de fourrure; les mains appuyées l'une sur l'autre, à la hauteur de la poitrine; chaîne et médaillon qu'on aperçoit entre les bords entr'ouverts du vêtement. Fond d'or. Autour, dans l'encadrement intérieur, en lettres gothiques d'or sur une bande noire, la devise suivante répétée sur chacun des quatre côtés : BIEN FAIRE DAINT. Au bas, sur la bordure dorée, en lettres noires : A° 1425. — LES ARMES DE JEHAN BARRAT. — *Pet. nat.*

Voir la note du numéro suivant.

54. *Portrait de femme.*

H 44 c. — L. 32 c. — B.

Vue de face, coiffure en linge blanc fixée par trois épingles, manteau rouge à collet et manches bordées de fourrure; collier avec un petit médaillon enrichi de perles; bracelet au bras droit; quatre bagues à la main droite qui est posée sur la gauche en grande partie cachée par le cadre. Fond noir. Autour de l'encadrement intérieur, même devise que sur le portrait précédent, quatre fois répétée. Au bas du cadre, en noir sur fond d'or : A° 1425. — LES ARMES DE JEHANNE CAMBRY. — *Pet. nat.*

Une circonstance bien singulière et dont il est difficile de donner une explication plausible, a causé l'erreur des personnes chargées de la rédaction des catalogues précédents et de toutes celles qui se sont occupées de ces deux portraits. On a cru, naturellement,

d'après les anciennes inscriptions des cadres : d'abord qu'ils avaient été peints en 1425, ensuite que les personnages représentés étaient Jean Barrat et Jeanne Cambry, sa femme. Il y a là cependant une double méprise. Voulant contrôler l'exactitude des indications données par les anciens catalogues, nous examinâmes de près ces deux panneaux qui nous offrirent successivement différents problèmes aussi piquants que difficiles à résoudre.

A la partie supérieure des deux portraits se trouvent des blasons. Au premier abord on pense ne pouvoir pas douter que ce ne soient ceux des personnages représentés; or ils n'ont rien de commun avec les armoiries des familles Barrat et Cambry. En considérant attentivement ces énigmatiques portraits, nous reconnûmes que la peinture actuelle recouvre une peinture plus ancienne, laquelle est assez apparente pour qu'on puisse saisir, non pas la couleur, mais la forme des objets primitivement représentés sur les panneaux. Ces objets, dont les contours se dessinent nettement, quand on place les tableaux de manière qu'ils soient éclairés obliquement, sont précisément, sous le portrait d'homme, les armoiries de la famille Barrat, qui porte : *d'azur à trois pals de gueules*, et, sous le portrait de femme, les armoiries de la famille Cambry, qui porte : *d'azur à trois losanges d'or*.

Il résulte de là que les inscriptions des cadres indiquaient exactement ce qui se trouvait originairement sur les panneaux. C'étaient bien les armes de Jean Barrat et de Jeanne Cambry. Comment est-il arrivé qu'on ait pris ces anciens panneaux pour y peindre des portraits, sans même se donner la peine de faire disparaître ce qui s'y trouvait représenté? Voilà ce que nous ne nous chargeons pas d'expliquer. Cela est d'autant plus étrange, que ces portraits sont l'œuvre d'un peintre de talent, et qu'ils furent exécutés pour des gens qui devaient être au-dessus de l'économie de deux bouts de planche. Et si l'on a voulu faire cette économie, comment a-t-on laissé subsister l'inscription du cadre? A-t-elle reparu après avoir été imparfaitement effacée, et l'a-t-on rafraîchie en croyant qu'elle se rapportait aux personnages? Nouvelle question à poser, sans réponse possible. Il était naturel de penser cependant qu'on n'aurait pas écrit en grosses lettres : *Les armes de Jean Barrat, les armes de Jeanne Cambry*, sous des portraits au sommet desquels sont des blasons de très-petite dimension, qu'on ne trouve, pour ainsi dire, qu'en les cherchant.

L'écusson peint au sommet du portrait qu'on a cru être celui de Jean Barrat est d'azur au calice d'or, accosté de deux dauphins affrontés d'argent abouchés sur les bords du calice. Ce blason est celui de la famille à la Truye ou à le Truye, dont un membre était en 1436

maître en la chambre des comptes de Lille. L'écusson du prétendu portrait de Jeanne Cambry porte d'or au sautoir d'azur, chargé d'une quintefeuille d'or, cantonné de quatre lions de gueules. Ce blason était celui de la famille de Pacy, depuis longtemps éteinte. Les deux familles dont les blasons se trouvent sur nos portraits ont été alliées aux Barrat et aux Cambry par Jacqueline Barrat, fille de Jean Barrat et de Jeanne Cambry, ce qui explique comment des membres de ces familles eurent en leur possession les panneaux couverts des armoiries que l'on voit percer sous leurs effigies.

Anciens dépôts.

55. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.*

H. 60 c. — L. 48 c. — B.

La Vierge est vêtue d'une ample robe rouge à bordure brodée; de longues mèches de cheveux pendent sur ses épaules; sa tête est entourée d'une auréole rayonnante. Elle est sur un trône en pierre dont le fond est garni d'une draperie bleue fleurdelisée que retiennent deux anges vers le haut. L'enfant Jésus, assis sur les genoux de la Vierge, est vêtu d'une longue robe d'étoffe blanche; il a au cou un chapelet en corail, dont il tient la croix entre les mains; devant lui est un livre ouvert dont la Vierge tourne les feuillets de la main gauche. — *Fig. 1/3 de nat. jusqu'aux genoux.*

Ce tableau a toujours figuré dans les catalogues parmi les œuvres de peintres inconnus. M. Waagen, dans ses Notes pour servir à l'histoire de l'ancienne école flamande, l'attribue à Quentin Metsys, en même temps que d'autres productions anonymes conservées dans les collections publiques ou privées, qu'il considérait comme appartenant à la première partie de la carrière du maître. Les motifs allégués par le savant directeur du Musée de Berlin, à l'appui de son attribution, sont trop vagues pour que nous pensions devoir l'adopter. L'ensemble de la composition, le caractère de la figure de l'Enfant Jésus et les ajustements de la Vierge offrent avec le tableau du même sujet provenant de la collection Weyer de Cologne et attribué à Hubert Van Eyck une analogie qu'on remarque, sans en tirer toutefois la conséquence d'une communauté d'origine; car l'une des deux productions, celle que nous examinons ici, est évidemment pos-

térieure à l'autre. Les anciens maîtres ne se piquaient pas tous d'originalité : les plus habiles reproduisaient parfois des types et des dispositions de sujet consacrés par la tradition.

Anciens dépôts.

56. *Portrait de Guillaume de Croy, seigneur de Chièvres.*

H. 41 c. — L. 34 c. — B.

Il est vu de trois quarts, coiffé d'une toque de velours noir ornée d'une médaille d'or; longs cheveux noirs tombant jusqu'au bas du cou; pourpoint rouge à manches en damas à fleurs noir et or; pelisse noire garnie de fourrure; collier de la Toison d'or; les deux mains relevées à la hauteur de la ceinture : de la gauche, qui est gantée, le personnage tient une bourse à fermoir de métal dont il s'apprête à faire jouer le ressort avec le pouce de l'autre main. On lit au bas du cadre, en lettres d'or sur fond brun : GUILLAUME + DE + CROY + SR. + DE + CIÈVRE. — ***Buste pet. nat.***

Au nom du personnage que représente ce portrait, les précédents catalogues ajoutaient : « Fondateur du couvent des Célestins, à Héverlé, près de Louvain. » Ce n'est là cependant que le moindre de ses titres historiques. Gouverneur de Charles-Quint, plus tard son premier ministre, chargé de plusieurs grandes négociations politiques, guerrier et homme d'État, Guillaume de Croy fut un des personnages politiques considérables du XVIe siècle.

Il existe une gravure de ce portrait dans l'*Académie des sciences et arts*, de Bullart. La bibliothèque royale de Bruxelles possède une épreuve de l'estampe, portant à la marge inférieure ces mots, tracés au crayon, d'une ancienne écriture : *Quentin Metsis pinx. — P. De Jode, sculp.* L'attribution de la gravure à P. De Jode est exacte; c'est bien le travail du burin de cet artiste. Il se peut que l'annotateur ait été également bien informé en ce qui concernait le peintre. Il est incontestable que cette page est de la main d'un maître. Le portrait de Guillaume de Croy a du être peint entre les années 1505 et 1510, ainsi qu'on en peut juger par l'âge du personnage. Quand on se demande quels étaient alors les artistes capables de l'exécuter, les noms de Quentin Metsys et de Van Orley sont les seuls qui se

présentent à la pensée. Ce dernier allait partir pour l'Italie et il est fort douteux qu'il fût alors capable de produire une telle œuvre. Quentin Metsys était dans toute la force de son talent; il était sans rival en Belgique, et il est naturel de penser que le premier peintre de son temps ait été appelé à exécuter le portrait du premier personnage politique. Les biographes de Quentin Metsys nous apprennent que ce maître a fait beaucoup de portraits; on n'en connaît cependant plus qu'un petit nombre. Celui de Guillaume de Croy s'était-il égaré avec d'autres? Nous ferons cette remarque que les fonds des portraits de Quentin Metsys étaient généralement verdâtres. Ce fond, qu'on voit notamment à son propre portrait de la galerie de Florence, se retrouve dans le portrait de Guillaume de Croy.

Nous manquons de renseignements sur la provenance du tableau qui nous occupe. Il n'est fait mention de son acquisition dans aucun compte. On ne peut douter qu'il n'ait été tiré de l'ancien fonds, c'est-à-dire de ces fameux greniers du Musée, où l'on retrouva successivement tant de morceaux intéressants, comme nous l'avons dit dans l'introduction de ce catalogue. Il figure pour la première fois dans la notice de 1814. Peut-être vient-il du couvent des Célestins, fondé par Guillaume de Croy; peut-être a-t-il été saisi, comme bien d'émigré, dans un des châteaux appartenant à la famille de Croy. Voici comment il est désigné dans les anciens catalogues: « Portrait de Guillaume de Croy, mort à Worms en 1521, fondateur du couvent des Célestins, à Héverlé, près de Louvain, et son pendant, peints dans le style de Bernard Van Orley. » Trois mots nous frappent dans cette note: *Et son pendant.* Le portrait de Guillaume de Croy avait donc un pendant; quel était-il? Nous le cherchons en vain. A-t-il été compris dans les ventes de tableaux *de rebut*, qui ont été pour le Musée, cela n'est pas douteux, des occasions de pertes regrettables? Les détails qui précèdent n'ont point paru autoriser suffisamment une attribution certaine; mais on a cru devoir les donner à titre de renseignements, ne fût-ce que pour provoquer de nouvelles recherches qui pourront aboutir à la solution du problème.

Anciens dépôts.

37. *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

H. 35 c. — L. 34 c. — B.

La Vierge est assise, vue de face, ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus qu'elle tient appuyé sur son bras droit et

auquel elle donne le sein. La Vierge est enveloppée d'un manteau vert doublé de rouge; sa tête et celle de l'Enfant Jésus sont entourées de rayons. A droite, une fenêtre par laquelle on aperçoit un paysage : château à tourelles, rivière circulant entre des collines et un verger au premier plan. Au-dessus de la fenêtre ouverte, un vitrail où sont peintes des armoiries entourées d'une devise.—*Fig. 1/3 de nat. jusqu'aux genoux.*

Dans les catalogues précédents ce tableau était inscrit sous le nom de Mabuse; mais on n'a pas cru devoir maintenir cette attribution qui ne s'appuyait sur aucune preuve. Malheureusement, les armoiries encadrées dans le vitrail dont la fenêtre est surmontée sont trop faiblement indiquées, pour qu'on ait pu s'en servir comme d'un indice aidant à découvrir l'origine du tableau.

Anciens dépôts.

58. *Adoration des mages*, (triptyque).

Tableau : H. 1 m. 40 c. — L. 1 m. 13 c. — B.
Volets : H. 1 m. 40 c. — L. 50 c. — »

Au premier plan du panneau central, la Vierge, en robe grise et manteau bleu, est assise tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux; derrière elle est saint Joseph, un chapeau de paille à la main. Un des mages est agenouillé devant l'Enfant Jésus auquel il présente un vase d'or, dont il enlève le couvercle; derrière ce mage, un second tenant un vase d'or d'une main et sa toque de l'autre ; à droite, le roi d'Éthiopie porteur d'un sceptre et d'un vase d'or. La scène se passe à l'entrée d'un portique en ruine où l'architecture ogivale se mêle à celle de la renaissance. A droite, au fond, un port avec des vaisseaux, et une route où chemine le cortége des mages; à gauche, une porte de ville par laquelle s'avancent des personnages en costume oriental; rivière, château flanqué de tours et grand rocher avec une ouverture par laquelle passe une route couverte de nombreuses figures.

Le sujet représenté sur le volet de gauche est l'*Adoration*

des bergers. La Vierge est à l'entrée de l'étable, en adoration devant l'Enfant Jésus entouré de trois anges; près d'un mur à hauteur d'appui, deux bergers; au fond, campagne avec l'apparition de l'ange aux bergers.

Le sujet du volet de droite est la *Circoncision*. Le grand-prêtre, autour duquel sont groupés sept personnages, est devant une table ronde sur laquelle est l'Enfant Jésus : l'action se passe à l'entrée d'une église dont une nef s'offre en perspective du côté droit; à gauche, vue d'un intérieur de ville. — *Pet. fig.*

Dans les plus anciens catalogues, ce tableau est attribué à Roger de Bruges (Roger Vander Weyden). C'était une bévue manifeste; mais la substitution du nom de Schoreel à celui de Roger Vander Weyden ne témoigne guère de plus de connaissance du style des maîtres de l'ancienne école. Une seule chose restait à faire, c'était de ranger parmi les productions d'artistes inconnus ce triptyque dont l'origine ne peut être établie d'une manière certaine.

Anciens dépôts.

59. *Adoration des bergers.*

H. 97 c. — L. 1 m. 68 c. — B.

La scène se passe sous le portique d'un palais d'architecture renaissance; à gauche, est l'étable où Jésus-Christ a été mis au monde. Sur une terrasse élevée de quelques marches, est l'Enfant divin dans la crèche; la Vierge soulève le voile qui le couvre : à gauche, entre des colonnes, sont deux bergers en adoration, et derrière eux paraissent le bœuf et l'âne; vers le milieu, sur les marches de l'escalier, est saint Joseph prosterné. A droite, une cour terminée par une galerie semi-circulaire; de ce côté arrivent quatre personnages. Fond de paysage où l'on voit l'apparition de l'ange aux bergers. — *Fig. 1/3 de nat. à mi-corps.*

Dès le premier catalogue, ce tableau a été désigné comme étant d'Hugo Vander Goes, et cette attribution a été maintenue jusqu'au-

jourd'hui. Cependant elle ne résiste pas à un examen un peu attentif. Le peintre dont on supposait que ce tableau était l'œuvre, florissait vers 1480 : or les détails d'architecture sont du style renaissance le plus caractérisé. De plus, les costumes ne sont en aucune façon ceux que les artistes de la fin du XV^e^ siècle donnaient aux figures de leurs compositions religieuses, c'est-à-dire les costumes de leur propre temps quelque peu arrangés ; ils marquent déjà une tendance vers le costume de convention qui a prévalu plus tard et auquel on a donné la qualification d'historique. Le tableau est postérieur d'un siècle à l'époque où vivait le peintre auquel on l'avait attribué par distraction. D'ailleurs, sans l'impossibilité matérielle de son exécution antérieurement à l'introduction du style d'architecture dont on y trouve les détails les mieux caractérisés, il y aurait encore ceci à dire, que la peinture n'offre aucune analogie avec celle de l'école de Bruges, à laquelle appartenait Vander Goes.

Anciens dépôts.

60. *La vie et les miracles de saint Benoît,* (triptyque).

Tableau : H. 1 m. 30 c. — L. 1 m. 72 c. — B.
Volets : H. 1 m. 14 c. — L. 72 c. — »

Au premier plan du panneau central, et comme sujet principal, est représenté le miracle accompli, suivant la légende, pendant qu'on bâtissait le monastère du Mont-Cassin. Deux moines et deux ouvriers laïques s'efforcent vainement de déplacer une grosse pierre; saint Benoît arrive, adresse une invocation au ciel : le diable qui était sur la pierre s'envole, et les ouvriers la font mouvoir facilement. Cette action se passe devant le portail de l'église que de nombreux ouvriers sont occupés à édifier. D'autres épisodes de la légende du saint sont disposés, des deux côtés, à différents plans. On voit à gauche : saint Benoît à l'entrée de sa grotte, visité par le frère Romain qui lui apporte un pain; le curé de Monte-Preclaro qui vient le trouver, le jour de Pâques, avec des provisions; le frère Maur sauvant le jeune Placide qui se noie et qu'il va retirer du milieu de la rivière, en marchant sur l'eau, par l'effet de la bénédiction qu'il a reçue de saint Benoît. A droite,

on voit, assis dans sa cellule, saint Benoît à qui Zalla, suivi de ses écuyers, amène un paysan garrotté, qu'il fait marcher devant son cheval, et dont un seul regard du saint va briser les liens.

Le volet de gauche renferme les épisodes de la vie de saint Benoît, antérieurs à l'action représentée sur le panneau central. On y voit : le mariage des parents du saint, lesquels sont de haut lignage; sa naissance; le miracle du tamis brisé, traité en grand dans le tableau n° 24; sa rencontre avec le frère Romain; son ordination, etc.

Le volet de droite est consacré à la reproduction des événements de la dernière partie de la vie du saint, etc. Au premier plan, il ressuscite l'enfant d'un paysan qui est venu, dans sa douleur, implorer son intercession. Au fond du tableau, il est représenté à table avec sainte Scolastique, sa sœur; on voit la mort de cette sœur dont il est miraculeusement averti; dans les airs est représentée la vision qu'il eut à la mort de Germain, évêque de Capoue, dont l'âme lui apparut, portée au ciel par deux anges; enfin, saint Benoît expire au milieu de ses disciples auxquels il a, lui-même, annoncé d'avance l'instant de sa mort. — *Pet. fig.*

Dans les premiers catalogues, ce triptyque était inscrit sous le nom de Jean Van Coninxlo, et l'erreur de cette attribution était d'autant plus singulière, qu'on avait de ce dernier maître des tableaux signés, avec lesquels il n'offrait aucune analogie de style.

Anciens dépôts.

61. *La Vierge avec l'Enfant Jésus endormi.*

H. 52 c. — L. 40 c. — B.

Adossée à un bâtiment qui remplit le fond du tableau à moitié de sa largeur, la Vierge, vêtue d'une robe verte, bordée de fourrure, et d'un manteau rouge, a sur ses genoux l'Enfant Jésus endormi; elle tient une pomme de la main gauche. Au

fond, à droite, vue sur la campagne, château à tourelles, une pièce d'eau, un clocher au milieu des arbres et des montagnes. — *Pet. fig. à mi-corps.*

Anciens dépôts.

62. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.*

H. 1 m. 24 c. — L. 1 m. 2 c. — B.

Placée devant une espèce de balcon en marbre, la Vierge tient, sur l'appui de ce balcon, l'Enfant Jésus enveloppé dans les plis du long voile qui lui sert de coiffure et retombe sur son épaule droite. Sur l'appui du balcon, une poire et des cerises ; sur une console, à droite, un vase d'or avec une tige de lis ; fond de paysage où l'on voit, parmi des épisodes familiers, une représentation de la Fuite en Égypte. — *Fig. à mi-corps gr. nat.*

Acquis en 1846 de la fabrique de l'église de Perwez pour la somme de 1,000 francs.

63. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.*

La disposition de ce tableau rappelle celle du tableau précédent. La Vierge tient également, sur l'appui d'un balcon ou le mur d'une terrasse, l'Enfant Jésus enveloppé d'une partie de l'étoffe qui lui sert de coiffure et retombe par-dessus son épaule droite. Le lieu de la scène est l'intérieur d'une chambre garnie d'une tapisserie verte. — *Fig. demi-nat. à mi-corps.*

Il n'y a pour ainsi dire pas de collection de tableaux des anciennes écoles flamande et allemande, où l'on ne rencontre ce même sujet

traité d'une manière toute semblable. C'était un motif tombé, en quelque sorte, dans le domaine public.

Anciens dépôts.

64. *Sacre d'un évêque.*

H. 1 m. 25 c. — L. 1 m. 37 c. — B.

L'évêque est assis au centre du tableau; deux autres prélats, debout à ses côtés, lui posent la mitre sur la tête. A gauche, un diacre agenouillé, tenant la crosse épiscopale; à droite, un prêtre portant un livre; deux enfants de chœur ayant des cierges à la main. Derrière l'évêque consacré, de nombreuses figures de prêtres et de laïques. Au milieu du fond, vue du chœur d'une église au-delà d'un jubé; à gauche, un prêtre officiant à un autel latéral; à droite, un enfant agenouillé devant un prêtre. — *Pet. fig.*

Dans les anciens catalogues, ce tableau et celui qui est inscrit sous le n° 73 étaient intitulés : *Sacre de saint Grégoire le Grand.* Il y avait une première difficulté à ce que cette désignation pût être admise : il s'agit d'un sacre d'évêque, et saint Grégoire le Grand n'était pas revêtu de la dignité épiscopale, lorsqu'il fut appelé au trône pontifical. Autre difficulté : dans l'un des tableaux, l'évêque consacré paraît âgé d'environ quarante ans, tandis qu'il n'a guère plus de dix-huit ou de vingt ans dans l'autre. On ne peut donc pas voir dans les deux le même personnage. Il est fait mention dans l'inventaire manuscrit d'un sacre de saint Nicolas. Peut-être est-ce l'un de nos deux tableaux, celui où l'évêque est représenté dans la maturité de l'âge. Quant à l'autre, la jeunesse du prélat fait songer à saint Remi, qui était archevêque de Reims, à vingt-deux ans. Il y eut, du reste, d'autres exemples de très-jeunes gens appelés à la dignité épiscopale : c'était un abus contre lequel il fut pris des mesures restrictives au concile de Trente. En l'absence d'une indication de provenance, on ne saurait déterminer quel est l'évêque représenté dans l'un et l'autre des deux tableaux dont il est ici question, attendu qu'aucune particularité iconographique ne les fait reconnaître. Pour résoudre la question, il faudrait savoir à quels saints étaient dédiées les chapelles où étaient placés les tableaux dont nous nous occupons.

Anciens dépôts.

65. *Christ en croix*, (triptyque).

Tableau : H. 93 c. — L. 57 c. — B.
Volets : H. 93 c. — L. 24 c. — »

La Vierge est à la gauche du tableau, au pied de la croix; elle a les mains croisées sur la poitrine; saint Jean est à droite, les mains jointes et les regards levés vers le Christ; la Madeleine, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau brun, enlace la croix de ses bras. Fond de paysage; on voit s'éloigner, vers la gauche, la foule qui vient d'assister au crucifiement; vue de ville au sommet d'un monticule fortement éclairé.

Sur le volet de gauche est le donateur, vêtu de noir, agenouillé, les mains jointes et exprimant la plus fervente piété. Derrière lui, sont ses deux fils. Au fond, à gauche, un rocher où est pratiquée l'entrée d'une grotte; au tournant d'une route, un paysan assis; lointain de paysage avec fabriques.

Au revers du volet est saint Adrien en costume de chevalier, tenant une épée de la main droite, et de la gauche une enclume surmontée d'un marteau; un lion est couché à ses pieds : peinture en grisaille. Sur la console qui supporte cette figure est un écusson d'or à trois pals de gueules et un chef d'argent chargé de deux maillets de gueules.

Sur le volet de droite est représentée la donatrice, agenouillée, vêtue d'une robe noire garnie de fourrure, manches rouges, coiffe blanche, un chapelet de corail à la ceinture. Derrière elle sont ses trois filles en robe brune et tablier blanc. Fond de paysage où l'on voit, au bord d'une rivière qui serpente dans une vallée, un château et un moulin; horizon borné par des collines.

Au revers du volet est représentée sainte Anne portant la Vierge qui tient, elle-même, l'Enfant Jésus. Sur la console qui supporte cette figure, est un écusson d'argent à trois pots de sable à deux oreilles et trois pieds, posés un et deux. — *Pet. fig.*

Acquis en 1852, de M. d'Huyvetter, pour la somme de 500 francs.

66. *La Vierge avec l'Enfant Jésus ; sainte Catherine et sainte Barbe,* (triptyque).

Tableau : H. 1 m. 6 c. — L. 71 c. — B.
Volets : H. 1 m. 6 c. — L. 31 c. — »

La Vierge, vêtue d'une robe bleue, bordée de fourrure, manches jaunes, draperie rouge retombant de la tête sur les épaules, est devant un stylobate et allaite l'Enfant Jésus assis sur un coussin fait d'étoffes noire et rouge. Aux deux côtés du tableau s'élèvent des pilastres à bases et chapiteaux très-riches, supportant un entablement au milieu duquel est une sculpture, qui représente l'Annonciation. Fond de paysage; vue de ville et montagnes.

Sur le volet de gauche est représentée sainte Catherine, vêtue d'une robe rose à manches vertes, guimpe blanche et collier d'or, auquel pend un bijou en forme de croix; coiffure en or émaillé, figurant des ailes aux deux côtés de la tête. Elle tient un livre ouvert de la main gauche, et une épée de la main droite; derrière elle, un gros arbre; au fond, un petit enclos autour d'une maison dont la porte est ouverte.

Sur le volet de droite est représentée, non pas sainte Cécile, comme il était dit dans les anciens catalogues, mais sainte Barbe, qu'on reconnaît à la grosse tour qui sert de fond au tableau, et qui est son attribut consacré. Elle est vêtue d'une robe blanche à manches roses; sa coiffure se compose d'une torsade d'étoffes de couleurs rose et blanche, ajustée sur une espèce de diadème en or émaillé de noir, orné de perles; elle tient une palme de la main gauche. — *Fig. demi-nat. jusqu'aux genoux.*

Anciens dépôts.

67. *Saint Bernard en adoration devant l'Enfant Jésus.*

H. 43 c. — L. 38 c. — B.

La Vierge, vêtue d'une robe violette à manches garnies de fourrure, manteau rouge, bordé d'or et de perles, la tête

entourée d'une auréole rayonnante, soutient du bras gauche l'Enfant Jésus endormi; elle presse son sein de la main droite. Saint Bernard, la tête surmontée d'une lumière rayonnante, est en adoration devant l'Enfant Jésus; il a les mains jointes et maintient du bras gauche une crosse abbatiale appuyée contre son corps. Entre les deux figures est une banderole contournée sur laquelle sont écrits ces mots : ***Monstra te esse Matrem***. Sur un appui en pierre qui règne sur toute la largeur du tableau et cache la partie inférieure du corps des deux figures sont, près de la Vierge, une pomme et des cerises; devant saint Bernard, un livre d'heures, sur lequel sont posées des lunettes et à côté un étui à lunettes ouvert. — ***Pet. fig. à mi-corps.***

Anciens dépôts.

68. *Volet où sont représentées deux abbesses.*

H. 1 m. 22 c. — L. 69 c. — B.

Dans une espèce de pavillon semi-circulaire en forme de dôme et soutenu par des colonnes, sont deux figures d'abbesses séparées par une colonne de marbre rouge, couverte d'arabesques en or. La coupole du pavillon est décorée de guirlandes, de figures et d'ornements dans le style de la renaissance. A gauche de la colonne est une religieuse, tenant une crosse abbatiale d'une main et un livre de l'autre; à droite est une seconde religieuse, tenant également une crosse et un livre. A l'intérieur de la voûte, on lit d'un côté cette inscription : S. Gertrudis ab., et de l'autre, S. Scolastica ab. Dans un cartouche fixé à la partie supérieure de la colonne qui sépare les deux personnages, se trouve la date de 1530; dans un médaillon, au bas de la même colonne, sont les deux lettres P. T. reliées par des traits minces en forme d'arabesques. Fond de paysage où une rivière coule entre de hautes montagnes et des rochers couronnés de manoirs féodaux; pays qui rappelle les bords de la Meuse. Immédiatement au delà de la balustrade qui sert de clôture au pavillon, un jardin avec

une pièce d'eau sur laquelle sont deux cygnes. — *Fig.* 1/3 *de nat.*

69. *Même sujet.*

H. 1 m. 22 c. — L. 69 c. — B.

Ce volet forme le pendant du précédent, et les dispositions en sont identiques. Il y a seulement quelques changements dans les détails de l'ornementation architecturale. La religieuse à gauche de la colonne a seule une crosse; l'autre tient un livre et relève un pli de sa robe. Les inscriptions de l'intérieur du cintre sont : d'un côté S. Walburgis ab. et de l'autre S. Kunegundis. Dans le médaillon placé à la partie inférieure de la colonne qui sépare les deux figures se trouvent les initiales W. V. G. Fond de paysage : sur le devant un jardin où un homme vêtu de rouge est agenouillé devant un prêtre assis; au delà, maisons, château, église et montagnes bornant l'horizon. — *Fig. comme dans le précédent.*

Anciens dépôts.

L'inventaire manuscrit fait connaître que ces deux volets provenaient de l'abbaye d'Aywières, laquelle était située entre Waterloo et Villers.

70. *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

H. 44 c. — L. 31 c. — B.

La Vierge, en robe verte, manches de velours rouge et manteau rouge, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus auquel elle donne le sein. Devant elle, sur une table de marbre, une grappe de raisin; à sa gauche, sur une tablette, un vase avec une tige de lis. — *Pet. fig. à mi-corps.*

Anciens dépôts.

71. *L'Adoration des mages,* (triptyque).

Tableau : H. 89 c. — L. 56 c. — B.
Volets : H. 89 c. — L. 23 c. — »

La Vierge est assise à la droite du tableau, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux; derrière elle est saint Joseph. Un des rois est agenouillé, les mains jointes, devant la Vierge; derrière celui-ci, le mage d'Éthiopie tenant d'une main un sceptre et de l'autre un vase d'or; le troisième roi tient également un vase d'or de la main gauche et se découvre de la droite; au fond, des gardes sous un portique, soutenu par des pilastres rouges à chapiteaux verts; fond de paysage où l'on voit une grosse tour, des fabriques et plusieurs figures; dans le ciel, l'étoile qui a guidé les mages dans leur voyage.

Le volet de droite a pour sujet la *Fuite de la sainte famille en Égypte.* La Vierge avec l'Enfant Jésus est sur l'âne que saint Joseph conduit par la bride, marchant vers la droite; au fond on aperçoit des soldats d'Hérode poursuivant la sainte famille, et une idole tombant de son piédestal.

Sur le volet de gauche est représentée la *Nativité.* La Vierge, agenouillée, est en adoration devant l'Enfant Jésus étendu par terre sur un pli de sa robe; deux anges adorent également l'Enfant divin; derrière ce groupe est saint Joseph; à un plan plus éloigné, arrivent les bergers; fond de paysage. — *Pet. fig.*

Dans les anciens catalogues, ce triptyque était inscrit sous le nom de Jean Schoreel. On a fait disparaître dans les éditions postérieures cette attribution arbitraire.

Anciens dépôts.

72. *Deux volets détachés d'un triptyque,* (portraits des donateurs).

H. 1 m. 50 c. — L. 66 c. — B.

Ces deux volets, détachés d'un triptyque dont le panneau central est malheureusement perdu, représentent les donateurs

et leur famille. Dans le volet de gauche, on voit le chef de la famille, agenouillé devant un prie-Dieu recouvert d'un tapis armorié; il est revêtu d'une armure, au-dessus de laquelle est jeté un long manteau de velours rouge; à ses pieds, un casque et un gantelet. Derrière lui sont ses quatre fils : le premier en armure, le second en robe noire et tenant un livre, tous deux devant des prie-Dieu également armoriés; le troisième est un jeune garçon ayant un arc à la main. Fond de paysage, vue d'Orient, ruines, espèce de cirque avec une fantasia arabe; une caverne d'où sortent deux hommes, l'un armé et l'autre tenant une torche; dans le lointain, la mer et une haute montagne, sur laquelle il y a des feux allumés. Au revers est une peinture en grisaille qui représente Jésus-Christ se rendant à la montagne des Oliviers, suivi de trois apôtres. Au fond, une colline dans un enclos entouré de murs. Dans le haut, arabesques se détachant sur des fonds de diverses couleurs.

Sur le volet de droite sont représentées la donatrice et ses quatre filles. Agenouillée devant un prie-Dieu et tournée vers la gauche, la donatrice est vêtue d'une robe de velours noir garnie de fourrure; coiffure noire; tenant une petite croix rouge entre ses mains jointes, posées sur un livre d'heures. Derrière elle sont ses quatre filles, devant des prie-Dieu, vêtues uniformément : robes serrantes, guimpes, coiffures ornées de perles, ajustements de la fin du XVI^e^ siècle; la plus jeune est coiffée d'une petite toque de velours noir. Fond de paysage, avec construction dans le style oriental et grand aqueduc. Au revers est une peinture en grisaille qui représente Agar quittant la maison d'Abraham. Agar est coiffée de tresses, sa tête est couverte d'un voile; devant elle est son fils agenouillé, les mains jointes et regardant au loin avec inquiétude : derrière elle est une seconde femme, Sara sans doute, en partie cachée par la porte que vient de franchir la servante d'Abraham. Vers la gauche, un tombeau; dans le fond, des palmiers. Au sommet, des arabesques se détachant sur un fond légèrement coloré de rouge et de jaune. — *Fig. demi-nat.*

Les armoiries dont les prie-Dieu sont recouverts, dans ces deux portraits, nous ont permis de retrouver les noms des personnages

qu'ils représentent. L'homme est Jean Micault, seigneur d'Oistersteyn, trésorier de la Toison d'or, receveur des domaines et finances de Charles-Quint. Vraisemblablement, Jean Micault accompagna l'empereur dans son expédition contre Tunis, et c'est à cet épisode de sa vie que font allusion les scènes orientales reproduites dans le fond du tableau. L'aîné des fils de Jean Micault, représentés à ses côtés, est Nicolas Micault, seigneur d'Indevelde, conseiller de Charles-Quint et de Philippe II, chargé par Marie de Hongrie d'une mission diplomatique en Portugal. Nous retrouvons donc dans ce volet les portraits de deux de nos hommes d'État du XVI^e^ siècle. Le portrait de femme est celui de Livine Van Welle, dite Cats, épouse de Jean Micault.

Muets sur ces diverses particularités, les anciens catalogues ne donnaient pas non plus de renseignements sur la provenance des volets en question. Cette provenance ne pouvait être découverte, du reste, que par la constatation des noms des personnages. Jean Micault, mort en 1539, fut enterré à Sainte-Gudule, dans la chapelle du saint Sacrement des miracles ; sa femme, qui lui survécut jusqu'en 1567, fut inhumée auprès de lui. Il n'est pas douteux que le triptyque sur les volets duquel ils s'étaient fait représenter, avec leur famille, n'ait été donné par eux à Sainte-Gudule et ne fût placé dans la chapelle où se trouvait leur tombe surmontée d'une épitaphe.

Dans le premier catalogue, ces deux volets furent attribués à Heemskerk ; dans celui de 1811, on les donna à Pierre Devos ; plus tard, on les rangea parmi les productions d'auteurs inconnus. Il vaut mieux les laisser aux anonymes, que de reprendre des attributions douteuses.

Anciens dépôts.

73. *Sacre d'un évêque.*

H. 1 m. — L. 77 c. — B.

L'évêque est assis au centre du tableau, les mains jointes ; deux autres évêques, qui sont debout à ses côtés, lui posent la mitre sur la tête ; à gauche, un prêtre tenant la crosse épiscopale ; à droite, un diacre agenouillé portant un livre. De chaque côté, un groupe de prêtres. Au fond, un autel surmonté d'un tableau représentant le meurtre d'Abel par Caïn. — ***Pet. fig.***

Anciens dépôts. — Voir la note du n° 64.

74. *La Cène et le Lavement des pieds des apôtres.*

H. 1 m. 24 c. — L. 1 m. 78 c. — B.

Les deux sujets sont réunis sur un même panneau. La Cène est représentée sur la partie droite; Jésus-Christ est au fond, assis sous un baldaquin rouge, devant une table circulaire, autour de laquelle sont rangés les apôtres; il tient une hostie; saint Jean, placé à ses côtés, appuie sa tête sur la poitrine de son divin maître; au bas de la droite se trouve une religieuse agenouillée, les mains jointes. Le Lavement des pieds des apôtres est représenté sur la partie gauche du tableau; Simon Pierre est assis, au premier plan, sur un escabeau de bois et présente un de ses pieds à Jésus-Christ qui se baisse devant lui; divers groupes de disciples, parmi lesquels on remarque saint Jean et Judas, discutent l'action du maître. Les deux compositions sont séparées par une colonne sur la base de laquelle est inscrite la date de 1534. — *Pet. fig.*

Anciens dépôts. — Provient sans doute d'un couvent de sœurs noires, ordre auquel appartenait la religieuse agenouillée au premier plan.

75. *La Dame à l'œillet.*

H. 85 c. — L. 65 c. — B.

Jeune femme vue de face; cheveux d'un blond doré; diadème d'or, enrichi de perles, auquel s'ajuste une sorte de bonnet en velours noir; corsage noir, orné d'une broderie d'or; manches bleues et draperie rouge qui recouvre la poitrine. Devant elle est un vase d'or ciselé, posé sur une tablette en pierre; de la main gauche, elle tient le couvercle du vase dans lequel elle paraît s'apprêter à mettre un œillet rouge qu'elle a dans la main droite; à sa gauche, sur l'appui du balcon en pierre devant lequel elle se tient, est un coussin noir et rouge à fleurs et à glands d'or. Ce personnage est près d'une large fenêtre donnant sur la campagne; au sommet, une guirlande et un ornement en métal, formant la croix, sur lequel on lit la

date 1532; fond de paysage où l'on voit une tour avec une horloge; rivière et montagnes. — *Fig. pet. nat.*

Dans le catalogue de 1809 et dans quelques-unes des éditions suivantes, ce portrait était désigné comme étant du Garofalo (Benvenuto Tisio) qui dut, comme on le sait, son surnom à ce qu'il avait l'habitude de placer dans ses tableaux un œillet (en italien *garofalo*) comme signature. C'est l'œillet que tient le personnage de notre tableau qui l'avait fait attribuer à Benvenuto Tisio, lequel n'est cependant pas l'auteur de toutes les peintures où l'on voit cette fleur. Il était dit dans une note des anciens catalogues : « Le Garofalo était âgé de cinquante et un ans lorsqu'il peignit ce tableau. » On aurait pu en conclure que l'attribution avait été faite d'après des documents certains. C'était simplement un rapprochement entre la date de la naissance de l'artiste et celle du tableau, dont il n'était pas fait mention, d'ailleurs, dans la description. Dans le catalogue de 1824, le nom de Jean Schoreel fut substitué à celui du Garofalo. On a cru pouvoir, postérieurement, attribuer ce tableau à Bernard Van Orley. On retrouve, en effet, quelque chose de la manière du maître dans le style et dans l'exécution des accessoires; mais la tête n'est pas de son faire habituel.

Anciens dépôts.

76. *Sainte famille.*

H. 1 m. 18 c. — L. 73 c. — B.

Sainte Anne est assise, au centre du tableau, sur un trône dont la partie supérieure est soutenue par deux colonnes de porphyre; elle a sur ses genoux l'Enfant Jésus et tient une pomme de la main gauche; à droite est la Vierge, assise et avançant les mains pour prendre l'Enfant Jésus; à gauche est saint Joseph également assis et regardant la Vierge en souriant. Aux deux côtés du trône sur lequel est assise sainte Anne et dont le fond est rempli par une tapisserie à fleurs, sont deux larges ouvertures donnant sur la campagne; on aperçoit à droite un château baigné par une rivière et un pont sur lequel passe un homme : à gauche, une maison avec une tourelle; monticule boisé. — *Fig. 1/3 de nat.*

Acquis de M. Lucq, en 1844, pour 500 francs.

77. *Adoration des mages.*

H. 81 c. — L. 65 c. — B.

La Vierge est assise à la droite du premier plan, ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus qui se penche pour saisir un fruit qu'elle tient de la main droite. Devant la Vierge, un des mages, vêtu de rouge, est agenouillé, les mains jointes; derrière celui-ci est un second mage, en robe jaune à fleurs garnie d'hermine, debout et tenant un vase d'or; au coin, à gauche, le mage noir tenant également un vase. Derrière la Vierge est saint Joseph appuyé sur son bâton d'une main et tenant son chapeau de l'autre. Au delà d'une balustrade, un groupe de trois figures d'un autre caractère que celles qui prennent part à l'action, et qui semblent être des portraits. A gauche, dans l'ombre, trois autres figures. La scène se passe sous un portique de style renaissance qui se prolonge vers la gauche, tandis qu'à droite est représentée une partie de l'étable. Au fond, paysage avec rivière, pont, personnages en costume oriental; au second plan, à droite, façade d'un palais. — *Pet. fig.*

Acquis de M. Lucq, en 1844, pour 500 francs.

78. *Épisodes des légendes de saint Mathias et de saint Thomas,* (volets).

Chacun des volets : 1 m. 39 c. — 81 c. — B.

Ces deux volets, ayant fait partie d'un triptyque dont le tableau principal n'est pas au Musée, ont pour sujets des épisodes de la légende de saint Mathias et de celle de saint Thomas.

Le volet de gauche est consacré à saint Mathias. Différents épisodes de l'histoire de l'apôtre sont représentés dans cette composition dont il faut commencer la description par les plans les plus éloignés, pour suivre l'ordre des événements. Dans le fond, à droite, on voit saint Mathias attaché à la croix et lapidé par les Gentils. Suivant la tradition légendaire, saint Mathias, après avoir subi ce premier supplice, fut déta-

ché de la croix et décapité. On le retrouve, en effet, au premier plan du tableau, agenouillé, les mains jointes, devant un billot, et prêt à recevoir le coup mortel que va lui porter le bourreau qui est à ses côtés, tenant à deux mains la hache levée sur sa tête. A gauche sont deux Gentils, vêtus, l'un d'une robe rouge, l'autre d'une robe jaune; cinq autres figures entourent le bourreau; à droite sont deux personnages à cheval; au fond, un grand rocher. Sur la bordure de la robe blanche de saint Mathias, on lit : ***Sanctus Mathias ora pro nobis.***

Au revers du volet se trouve une peinture en grisaille où saint Mathias est représenté debout sur un piédestal, tenant une hache de la main droite et un pan de sa robe de la gauche; au bas du piédestal, l'inscription : S. MATHIAS, en lettres gothiques; à droite sont trois personnages agenouillés. Au-dessus de la figure de l'apôtre, une banderole portant cette inscription : SANCTAM ECCLESIAM CATHOLICAM. SANCTAM COMMUNIONEM. Au-dessus des figures agenouillées, une seconde banderole avec ces mots : S. MATHIAS ORA PRO NOB. Au bas du tableau sont représentés les instruments de la profession des charpentiers.

Le volet de droite est consacré à saint Thomas. Devant une espèce de portique d'une riche architecture dans le style de la renaissance, est représenté l'épisode biblique de l'incrédulité de saint Thomas. Jésus-Christ est debout au milieu de ses disciples agenouillés, tenant une grande croix. Saint Thomas, agenouillé au coin gauche du tableau, lève la main pour toucher les plaies du Sauveur, puisqu'il ne veut pas croire, sans cela, à sa résurrection. Dans le fond sont représentés d'autres particularités de la légende de saint Thomas. A droite est la mise en action du récit de ce qui se passa pendant le séjour que fit l'apôtre dans les États du roi de l'Inde, Gondofore. Au moment où il arriva, on célébrait les noces de la fille du roi : « Là, dit la légende, une jeune Juive, une flûte dans les mains, adressait un compliment à chacun; à la vue de l'apôtre, elle reconnut aussitôt qu'il était Hébreu, parce qu'il ne mangeait point et qu'il avait les yeux levés au ciel. Alors, en chantant devant lui, elle dit : « Le dieu des Hébreux seul a

créé toutes choses et a creusé les mers. » Et l'apôtre lui dit de se souvenir de ces paroles. A ce moment, le bouteiller, voyant qu'il ne buvait ni ne mangeait, mais qu'il avait toujours les yeux levés au ciel, frappa l'apôtre de Dieu sur la joue, et l'apôtre lui dit : « Plaise à Dieu que ce que tu me fais te soit pardonné dans les temps à venir, en raison du châtiment qui va t'être infligé en ces lieux mêmes, car je ne me lèverai pas d'ici que la main qui m'a frappé ne soit rapportée par des chiens. » Le bouteiller étant allé chercher de l'eau à la fontaine, un lion le tua, but son sang, les chiens mirent son corps en morceaux et l'un d'eux apporta le bras droit au milieu du festin. » Les différents épisodes de cette action ont été mis en scène par le peintre : la jeune Juive chantant à la table du festin, le lion qui dévore le bouteiller et le chien qui apporte son bras. Dans une autre partie du fond, on aperçoit saint Thomas baptisant le roi d'Edesse, Abgare, sur le bord d'un fleuve, et sur la rive opposée du fleuve le même apôtre opérant la conversion de Sintice, dans l'Inde supérieure; plus loin, l'embouchure du fleuve avec des navires. Sur le bord du manteau rouge de saint Thomas, agenouillé devant Jésus-Christ, au premier plan, on lit le mot : ***Thomas***, et sur le bord du manteau blanc de l'apôtre agenouillé devant le Christ : ***Mathias... Toma...***, et d'autres lettres dont la réunion ne semble pas offrir de sens.

Au revers de ce volet se trouve, comme à celui du précédent, une peinture en grisaille; saint Thomas y est représenté debout sur un piédestal, ayant devant lui trois figures agenouillées. Au-dessus de l'apôtre, une banderole avec cette inscription : DESCENDIT AD INFERN ET TERTIA DIE RESURREXIT E MORT. Au-dessus des figures agenouillées, une autre banderole avec l'inscription : S. THOMA ORA PRO NOBIS. Sur le piédestal est le nom de l'apôtre : S. THOMAS, et au bas du tableau sont représentés les instruments de la profession des menuisiers. — ***Pet. fig.***

Ces volets faisaient partie d'un triptyque vraisemblablement exécuté pour être placé dans la chapelle d'une corporation de charpentiers et de menuisiers.

Acquis en 1859 de la fabrique de l'église du Sablon pour la somme de 3,000 francs.

79. *Épisodes de la vie de la Vierge,* (volets).

Chacun des volets : H. 1 m. 39 c. — L. 71 c. — B.

Volet de gauche : ***La Naissance de la Vierge.***

Sainte Anne est couchée dans un lit à baldaquin et à rideaux rouges ; une femme s'approche d'elle et lui présente le bouillon d'usage dans une assiette d'étain. Sur le devant, une femme élégamment vêtue et dont la coiffure est ornée de perles, est assise par terre, ayant sur ses genoux la Vierge enfant qu'elle soutient de la main droite, tandis qu'elle trempe les doigts de la main gauche dans un bassin de cuivre placé sur un banc de bois sculpté ; une seconde femme, debout de l'autre côté du banc, tend les mains vers l'enfant nouveau-né. On voit dans le fond, à droite, la présentation de la jeune Marie au temple : sainte Anne et saint Joachim sont au bas de l'escalier que descend le grand-prêtre pour venir au-devant de la Vierge.

Au revers de ce volet est représenté le mariage de la Vierge. Marie est au premier plan, à droite, en robe rouge, manteau bleu, coiffée d'une couronne d'or. A gauche est saint Joseph, vêtu d'une robe rouge à pèlerine de fourrure tigrée. Les mains des jeunes époux sont unies ; le grand prêtre est entre eux et paraît leur adresser la parole en souriant. De chaque côté sont des groupes de personnages. La scène se passe à l'entrée d'un temple de style renaissance, dont la porte est surmontée d'un tympan sur lequel on lit la date de 1528. A gauche, au fond, vue de ville au delà d'une enceinte formée par un petit mur qu'enjambe un personnage.

Volet de droite : ***L'Offrande de Joachim repoussée.***

Ruben, assisté d'un autre Juif, est assis, à droite, sous un baldaquin vert orné de bordures et de glands d'or, devant une table sur laquelle il y a un livre ouvert et des pièces de monnaie. Joachim, à qui Ruben vient de dire que ses présents sont refusés parce qu'il n'a pas de postérité dans Israël, s'éloigne confus en se dirigeant vers la gauche. Placés derrière

une balustrade, des personnages, hommes, femmes et enfants, regardent cette scène. Au fond, à droite, est représentée l'apparition de l'ange aux bergers. Au sommet du baldaquin sous lequel sont assis les deux Juifs, on lit :.... HEN DOMINI.

Au revers de ce volet, l'artiste a représenté une des apparitions de Jésus-Christ La Vierge est agenouillée, au premier plan, entourée des apôtres vêtus de robes noires et de manteaux blancs ; plus loin sont trois autres disciples ajustés comme ceux du premier plan, et comme eux en extase. A la partie supérieure du tableau, un ange semble désigner aux apôtres le Christ enfant qui apparaît, dans une auréole lumineuse, sortant du calice d'une fleur et tenant le globe terrestre. Des rochers s'élèvent derrière le groupe principal ; à gauche, fond de paysage avec rivière ; une église et une maison près de laquelle sont trois personnages. — *Pet. fig.*

Ces volets proviennent de l'église du Sablon, dont ils ornaient la sacristie. On doit regretter la perte du panneau central, qui aurait peut-être fourni quelques indices par lesquels on eût été mis sur la trace du nom de son auteur. Une singulière méprise a été commise au sujet de ces peintures. Le Mayeur, dans les notes du 6e livre de son poème de *la Gloire belgique*, les attribue à Jean Van Eyck. La date de 1528, qui se trouve sur le tympan du portail de l'église, dans le sujet du Mariage de la Vierge, est reculée par lui d'un siècle. Il est vrai que le 5 pourrait être pris facilement pour un 4 ; mais le style des ornements qui sentent déjà la renaissance, aurait dû l'avertir de l'impossibilité de la date qu'il croyait lire, si peu qu'il eût possédé de connaissances techniques. Son erreur a été, du reste, partagée et propagée par les auteurs de plusieurs descriptions de Bruxelles.

Acquis en 1839 de la fabrique de l'église du Sablon pour la somme de 3,000 francs.

80. *L'Annonciation,* (triptyque).

Tableau : H. 80 c. — L. 68 c. — B.
Volets : H. 80 c. — L. 29 c. — »

La Vierge, vêtue d'une robe verte et d'un manteau vert à bordure brodée d'or, est agenouillée à droite, près d'une

grande cheminée, devant un banc, sur lequel est posé un livre d'heures. L'ange, qui vient d'entrer par le côté opposé, fléchit le genou. Au fond, à gauche, un lit garni de rideaux rouges; à la tête du lit un miroir de métal: le Saint-Esprit apparaît dans une auréole lumineuse. A l'extrémité de la chambre, une fenêtre ouverte par laquelle on aperçoit un fond de paysage.

Sur le volet de gauche est représenté le donateur, vêtu d'un manteau noir garni de fourrure brune. Il est agenouillé vers la droite; derrière lui sont, également agenouillés, ses quatre fils en manteaux noirs doublés de cygne; deux d'entre eux portent sur la poitrine la petite croix qui indique qu'ils sont voués au service de l'église. Derrière la famille du donateur est saint Simon debout. Fond de paysage animé par des figures. A l'extrémité gauche, un grand arbre auquel est attaché un blason.

Sur le volet de droite est représentée la donatrice, en robe noire garnie de fourrure, coiffe et guimpe blanches, une chaine d'or au cou: elle est agenouillée devant un prie-Dieu sur lequel est un livre d'heures. Derrière elle sont ses trois filles vêtues de robes grises, manches rouges et chapelets à la ceinture; l'une d'elles a sur la poitrine la croix qui la désigne comme devant entrer au couvent, suivant l'usage du temps. Derrière la donatrice se trouve Marie l'Égyptienne, nue et velue selon la tradition, tenant dans la main droite les trois pains qui lui sont donnés comme attributs, ces trois pains qu'elle emporta lorsqu'elle se rendit sur les bords du Jourdain où elle passa quarante-sept ans dans la solitude, à ce que rapporte la légende. Fond de paysage avec fabriques, figures et animaux. A l'extrémité droite, un grand arbre auquel est accroché un blason. — *Pet. fig.*

Ainsi qu'on a pu le constater au moyen des armoiries qui figurent sur les deux volets du triptyque, le donateur est Simon Du Quesnoy : l'aîné de ses fils est Jean Du Quesnoy, qui fut membre du conseil de Brabant; sa descendance donna des magistrats à la ville de Bruxelles. La donatrice est Marie Vander Tommen, femme de Simon Du Quesnoy. L'aînée des trois jeunes filles agenouillées derrière elle épousa en premières noces Alexandre Schwyden, secré-

taire de Charles-Quint, et en secondes noces Quentin Vander Noot, grand-forestier de Brabant. Simon Du Quesnoy et Marie Vander Tommen vivaient au commencement du XVIe siècle. C'est donc à cette époque qu'il faut fixer l'exécution du triptyque qui vient d'être décrit et dont l'auteur fut, suivant toute apparence, un peintre brabançon.

Acheté en 1854 de M. G. Berré avec le Christ entre deux apôtres de Francesco de Rossi (il Salviati). Ces deux tableaux furent payés 6,000 francs.

81. *Portrait de Jacqueline Hujoel, épouse de Joost Facuwez.*

H. 74 c. — L. 28 c. — B.

Jeune femme tournée vers la gauche, coiffée d'un bonnet à bouts retombants par derrière et serré au sommet de la tête par un cercle en or émaillé; robe brune à manches rouges, petite pèlerine noire doublée de blanc; guimpe blanche à bords de dentelle attachée par deux boutons, manchettes de dentelle; grande pèlerine de fourrure tigrée couvrant le haut des bras. En haut, à droite du panneau, en lettres d'or sur fond noir, cette inscription : ETATIS SUE XXIII. Aux quatre coins du cadre, des cercles d'or au milieu desquels se trouvent les marques suivantes : en haut, un K et un C; en bas, ANNO et 1547. Derrière le panneau se trouve une épitaphe en lettres d'or sur fond noir dont quelques mots sont en partie effacés, mais qu'on a pu rétablir ainsi :

HIER LEEGT BEGRAVEN
JUFFROUWE JACOMYNE
HUJOELS, TWEESTE HUYS
VROUWE MEESTERN JOOST
VAN FACUWEZ, DIE STERF
DEN XVEN DACH DER MAEND
VAN DECEMBER INT
JAER XVe .....
WEERTICH BIDT VOR
DE ZIELE.

— *Fig. demi-nat.*

Ce portrait, qui servait d'épitaphe à une sépulture, provient, suivant toute apparence, de Sainte-Gudule. Dans cette église étaient inhumés plusieurs membres de la famille Hujoel, qui donna des magistrats à la ville de Bruxelles. On y voyait également la sépulture de Joost Facuwez, époux de Jacqueline Hujoel, en secondes noces. Les épitaphes d'un certain Jacques Hujoel, d'une Marie Hujoel et de Joost Facuwez, sont rapportées dans *le Théâtre sacré de Brabant* de Le Roy et dans *la Basilica bruxellensis* de Christyn. Si l'on ne trouve pas dans ces deux ouvrages l'épitaphe de Jacqueline Hujoel, c'est qu'on n'aura pas songé à la chercher derrière le portrait où elle est inscrite ; mais il n'est pas douteux que ce portrait n'ait orné la sépulture de la personne dont il reproduit les traits et qu'il ne provienne de Sainte-Gudule.

Quel est l'auteur de cette belle peinture? Ici les renseignements nous font absolument défaut. Dans les anciens catalogues, le tableau était inscrit sous le nom de Jean Metsys. Plus tard on le donna à Antoine Van Monfoort, dit Blokland, puis à Martin De Vos. Il passa, en dernier lieu, aux anonymes, M. Siret a cru pouvoir l'attribuer à Guillaume Key, artiste de Breda, qui étudia à Anvers, où il fut reçu maître en 1542. Guillaume Key était cité, de son temps, comme un excellent portraitiste ; mais on n'a pas conservé de ses œuvres, et en l'absence d'un point de comparaison, nous croyons devoir nous abstenir, car une attribution doit être, à défaut de renseignements historiques, fondée sur une analogie reconnue.

Anciens dépôts.

ÉCOLE ITALIENNE.

82. *Calvaire.*

H. 44 c. — L. 26 c. — B.

Le Christ sur la croix occupe le sommet de la composition. Au premier plan, à gauche, la Vierge soutenue par les saintes femmes et les apôtres. A droite, un cavalier monté sur un che-

val blanc et vu de dos. La croix est entourée de soldats à pied et de cavaliers armés de longues piques. Peinture sur fond d'or. — *Pet. fig.*

Dans les anciens catalogues, ce tableau était attribué au Giotto. Cette attribution était le résultat d'une erreur. On ne trouve dans cette peinture, d'ailleurs très-intéressante, aucun des caractères distinctifs des productions de l'élève de Cimabue. Elle appartient, suivant toute apparence, à l'ancienne école de Sienne.

ÉCOLE ALLEMANDE.

83. *Annonciation.*

H. 95 c. — L. 67. — B.

La Vierge, en robe verte et manteau rouge, est agenouillée au premier plan devant un bahut sur lequel est posé un livre d'heures. L'ange, debout sur le seuil de la porte, est vêtu d'une robe blanche et d'un manteau vert ayant une large bordure dans laquelle sont représentées les figures des apôtres superposées; la queue de ce manteau est tenue par trois petits anges qui sont restés dehors, sur les marches de l'escalier. L'envoyé de Dieu tient de la main gauche une baguette fleurdelisée et porte devant lui une banderole sur laquelle on lit : AVE GRATIA PLENA, DOMINUS TECUM. Le Saint-Esprit voltige au-dessus de la tête de la Vierge. Au fond, à droite, on voit dans une seconde chambre, dont la porte est ouverte, sainte Anne

assise et filant, pendant que la Vierge, debout devant elle, lui fait la lecture. Le lieu de la scène est double; à gauche est représenté l'extérieur de la maison, avec un jardin au fond; la séparation est marquée, au premier plan, par un pilier richement sculpté dans lequel est pratiquée une niche où s'encadre une statue de Moïse tenant les tables de la loi. Dans le jardin qui se voit à gauche, à un plan reculé, saint Joseph sortant, une scie sur l'épaule, d'une maison où, dans une chambre ouverte du côté du spectateur, la Vierge, debout devant une table, est occupée à écrire. Au milieu du jardin, une fontaine; au delà des murs, une route où l'on voit un homme à cheval. Apparition de Dieu dans les cieux. — *Pet. fig.*

Anciens dépôts.

84. *Jésus sur la croix entre les deux larrons.*

H. 1 m. 32 c. — L. 2 m. 11 c. — B.

Jésus-Christ, sur la croix, est au centre de la composition, ayant à sa droite le bon larron et le mauvais à sa gauche; il est entouré de cavaliers, parmi lesquels Longin qui le perce d'un coup de lance. Deux groupes d'anges planent dans les airs, à la hauteur du sommet de la croix. A la gauche du premier plan est la Vierge défaillante, secourue par saint Jean et les saintes femmes; la Madeleine embrasse le pied de la croix. Autour de cette action principale sont groupés divers épisodes de la Passion. Aux plans éloignés de la gauche, on voit Jésus-Christ succombant sous le poids de la croix et sainte Véronique s'agenouillant devant lui. A la droite du premier plan, saint Pierre se jetant sur Malchus le sabre à la main; Jésus appelant saint Pierre; Judas pendu et tourmenté par les démons; Jésus tirant des limbes les âmes des justes; enfin, une représentation de l'enfer sous la forme d'une tour dont l'intérieur paraît embrasé. Au fond, vue de ville, temples, rivière traversée par un pont, etc. — *Pet. fig.*

Ce tableau provient de la collection de M. Weyer, dont la vente a eu lieu à Cologne, au mois d'août 1862. Il figurait dans le catalogue

sous le nom d'Aldegrever, et cette attribution était fondée, d'après une note du catalogue, sur ce qu'un drapeau, dont on voit apparaître le sommet dans un chemin creux vers la gauche, se trouve le monogramme A. Ce monogramme n'a point de rapport avec celui d'Aldegrever. D'ailleurs, les types du tableau que nous venons de décrire diffèrent complètement de ceux des peintures connues et des gravures du disciple de Dürer. Si le *Calvaire*, provenant de la collection Weyer, n'est pas d'Aldegrever, il est d'un peintre de la même école, mais d'une époque un peu antérieure. M. Weale nous apprend, dans sa Notice sur les tableaux de la collection Weyer, que le tableau acquis par le Musée de Bruxelles à la vente de cet amateur, ornait encore, il y a soixante ans, l'église de Richterich, près d'Aix-la-Chapelle. La fabrique de cette église le vendit au général Ruhl von Lilienstern et il passa dans les mains du ministre von Schleinitz avant d'entrer dans la galerie de M. Weyer.

Acquis en 1862 pour la somme de 5,073 francs.

85. *Le Christ à la colonne. — Le Christ montant au ciel,* (Volets d'un triptyque dont la partie centrale est perdue.)

H. 1 m. 24 c. — L. 71 c. — B.

Le sujet du volet de gauche est le *Christ à la colonne.* Jésus-Christ est vers la droite, attaché à la colonne par des cordes qui le serrent aux jambes et aux bras; il est nu, ayant seulement un linge autour des reins. Un bourreau, en chausses rouges et en manches de chemise, a saisi de la main gauche une mèche des longs cheveux du Christ et lève, de la droite, un martinet dont les nœuds sont garnis de pointes de fer, pour en frapper le sublime patient. Un second bourreau, en tunique jaune et turban blanc, a les deux bras rejetés en arrière, pour donner plus de force aux coups qu'il s'apprête à porter. Au coin gauche, Caïphe, en robe violette, bonnet garni de fourrure et manteau rouge doublé de bleu, tenant une baguette de la main gauche et appuyant la droite sur sa ceinture. A ses côtés, deux personnages, vêtus, l'un d'une robe verte, l'autre d'une robe jaune et d'un turban blanc. Au

fond, à gauche, vue d'une place publique où Jésus-Christ est représenté conduit par des hommes d'armes : préparation à l'acte du drame biblique qui s'accomplit au premier plan En face, le jardin et les bâtiments d'un couvent. Peinture sur fond d'or gravé; la tête du Christ est entourée d'un large nimbe.

Au revers, Jésus-Christ est représenté fléchissant sous le poids de la croix. Derrière lui marche la Vierge, vêtue d'une robe bleue et d'un manteau blanc. Saint Jean suit la Vierge. Un soldat précède le Christ; il porte un étrange costume composé d'une tunique verte, de chausses rouges, d'une cuirasse brune incrustée d'or et d'un casque semblable; il lève une espèce de massue dont il menace le Christ. Le fond est rouge, parsemé de fleurs d'or.

Sur le second volet, dont le sujet est l'*Ascension de Jésus-Christ*, la Vierge est représentée avec les apôtres, entourant le mont des Oliviers d'où Jésus-Christ vient de s'élancer pour monter au ciel. La Vierge et saint Jean sont agenouillés à gauche; les apôtres entourent un petit tertre qui représente la montagne où Jésus a laissé la trace de ses pas; le corps du Sauveur n'est plus visible qu'à partir de la ceinture; le haut est engagé dans le cadre; les pieds nus dépassent une longue robe rouge. Le fond est doré et gravé; toutes les têtes sont nimbées.

Au revers de ce volet est représenté un moine augustin tenant de la main droite un livre ouvert et de la gauche une crosse abbatiale. Fond rouge persemé de fleurs; pavement de carreaux bruns et blancs. — *Pet. fig.*

Ces deux panneaux offrent une frappante analogie avec une série de huit tableaux représentant des épisodes de la Passion, qui faisaient partie de l'ancienne collection Lyvensberg, à Cologne, appartenant aujourd'hui à M. Baumeister, de la même ville, et dont l'auteur inconnu, qui florissait vers 1480, est désigné par le nom de *Maître de la Passion Lyvensberg*. Ce sont les mêmes types, les mêmes ajustements; c'est le même goût de composition et la même manière d'opérer. Il y a, notamment, dans notre tableau de la *Flagellation*, des figures dont le mouvement est identique avec celui de certains personnages des peintures que nous venons de citer. Si ce n'est

pas la même main, assurément c'est la même école et la même époque.

Anciens dépôts.

86. *Dieu tenant son fils mort sur ses genoux.*

H. 92 c. — L. 76 c. — B.

Dieu est revêtu de la dalmatique et coiffé de la tiare papale; il est assis dans un large fauteuil et tient son fils mort sur ses genoux. Un ange, vêtu de rose, soutient le corps du Christ; un ange, vêtu de bleu, soulève le saint suaire; un troisième porte les instruments de la Passion et pleure; un quatrième est porteur de la croix. Le Saint-Esprit est sur le dossier du fauteuil. — *Pet. fig.*

Dans les anciens catalogues, ce tableau était désigné comme étant d'Albert Durer, et ce n'est pas une des attributions les moins étranges qu'on y rencontre.

Anciens dépôts. — Provenait originairement de l'église Saint-Pierre de Louvain.

87. *Arbre de Jessé.*

H. 85 c. — L. 51 c. — R.

La Vierge, vêtue d'une robe bleue à fleurs d'or, est entourée des rois qui composent la généalogie du Sauveur et que portent des branches partant de la poitrine de Jessé étendu au bas du tableau. Dans l'ovale, formé par le double rameau, sont les symboles des litanies. — *Pet. fig.*

Provient de la collection Lupus.

88. *Le Christ en croix entre les deux larrons.*

H. 87 c. — L. 57 c. — B.

La Vierge, vêtue d'une robe bleue, est à gauche; près d'elle sont les deux Marie; saint Jean, tenant un livre, occupe la droite; la Madeleine, en robe de brocart noir et or, embrasse le pied de la croix. A gauche est le donateur agenouillé, ayant son jeune fils devant lui; sur une banderole dont une des extrémités touche à ses lèvres, est une inscription allemande commençant par ces Mots : O MARIA ICH BIT DICH. Derrière le donateur se tient la mort, enveloppée d'un linceul et avançant la main vers lui. La donatrice est à droite, agenouillée, ayant une petite fille devant elle. De ses lèvres part également une banderole portant une inscription illisible; la Mort est aussi derrière elle prête à la saisir, image plus philosophique que consolante pour les personnes qui firent exécuter ce tableau de leur vivant. Fond de paysage avec la vue d'un grand fleuve, le Rhin sans doute, coulant entre de hautes collines et baignant les murs d'un monastère.—*Pet. fig.*

Ce tableau avait été attribué à Hugo Vander Goes et inscrit dans le catalogue sous le nom de ce maître. On a reconnu qu'il appartenait à l'école allemande, à laquelle il a été restitué.

Acquis en 1854 de M. Héris pour la somme de 900 francs.

89. *Adoration des bergers.*

H. 74 c. — L. 60 c. — B.

L'Enfant Jésus est dans la crèche, au premier plan; de l'autre côté de la crèche, faisant face au spectateur, la Vierge, vêtue d'une robe bleue et d'un manteau blanc, est en adoration, les mains jointes. A la gauche de la Vierge est un berger en robe rouge et coiffure noire; derrière ce groupe et en partie caché par un mur, se trouve un second berger dont on ne voit que la tête et une main appuyée sur une houlette. Aux deux côtés de la Vierge, l'âne et le bœuf avancent la tête jusque sur

la crèche. Au fond, à gauche, dans une chambre attenante à celle où se passe l'action, deux paysans se chauffent à un grand feu. A droite, sur un mur, une pie; plus loin, la campagne où l'on voit des bergers gardant leurs troupeaux, et le diable fuyant dans les airs. — *Fig. à mi-corps 1/3 de nat.*

Il existe au Musée de Cologne un tableau qui ne diffère de celui-ci que par les dimensions, qui sont plus grandes.

Anciens dépôts.

90. *Adoration des mages.*

H. 1 m. 4 c. — L. 74 c. — B.

La Vierge, assise à droite, sous un baldaquin rouge, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, devant lequel est prosterné un mage à la tête chauve, qui tient un vase d'or dont il ôte le couvercle; au second plan, un autre mage, coiffé d'un turban, tenant de la main gauche un sceptre et de la droite un vase d'or; au fond, à un plan inférieur que domine la terrasse où se passe l'action, on aperçoit une porte de ville surmontée d'une grosse tour devant laquelle sont groupés plusieurs personnages. — *Fig. demi-nat. jusqu'aux genoux.*

Provient de la collection Lupus.

91. *La Création d'Ève.*

H. 72 c. — L. 59 c. — B.

Adam est étendu, au premier plan, sur l'herbe fleurie du paradis terrestre. Devant lui est Dieu le Père, vêtu d'une robe rouge et d'une tunique verte recouverte d'une dalmatique, tirant Ève de la côte du premier homme. De chaque côté du Créateur, un ange tient un pan de la dalmatique. A un plan reculé de la gauche, Ève présente à Adam le fruit défendu qu'elle vient de recevoir du serpent enroulé autour de l'arbre

de la science. Au fond, à droite, vue du paradis terrestre. Encadrement intérieur formé de colonnes de marbre à chapitaux et bases dorés. — *Pet. fig.*

92. *Le Sacrifice d'Abraham.*

H. 72 c. — L. 59 c. — B.

Sur le devant, Abraham et Sara ayant entre eux Isaac enfant, à moins que la femme, qui est fort jeune, ne soit Agar, et l'enfant Ismaël; au second plan, Abraham partant pour la montagne de Moré avec Isaac, chargé du fagot qui doit servir au sacrifice; plus loin, à mi-côte, se retrouvent les mêmes figures s'acheminant vers le sommet de la montagne où l'épisode du sacrifice est enfin représenté. Abraham lève son large glaive sur la tête d'Isaac agenouillé. Dieu apparaît en personne, soutenu dans l'air par des ailes, et saisit la lame du glaive. Au fond, à droite, vue de ville avec une église. Encadrement intérieur d'arabesques d'or sur fond rouge.—*Pet. fig.*

93. *Noé et sa famille devant l'arche.*

H. 72 c. — L. 59 c. — B.

Noé, ses trois fils et leurs femmes sont sur le point d'entrer dans l'arche qui est amarrée au bord d'un canal, dans un riant paysage. Les animaux sont, sans doute, déjà introduits dans la maison flottante, car on n'en voit pas trace. Rien, dans l'aspect du paysage, n'annonce le cataclysme prochain dont la terre est menacée. Encadrement intérieur d'arabesques d'or sur fond vert. — *Pet. fig.*

94. *Esaü demandant à son père sa bénédiction.*

H. 72 c. — L. 59 c. — B.

Isaac est assis sur un trône à la droite du tableau; il est revêtu d'habits royaux et tient un sceptre de la main gauche;

près de lui est Rebecca en costume de reine, une couronne sur la tête; Esaü, vêtu en gentilhomme du XVI^e^ siècle, est agenouillé devant son père. Au fond, plusieurs figures. La scène se passe dans la cour d'un grand édifice, à l'entrée d'une colonnade qui règne sur la droite. — *Pet. fig.*

Nous avons décrit le tableau comme si le sujet était bien celui qu'indiquent les anciens catalogues, bien qu'à vrai dire, il faille beaucoup de bonne volonté pour y voir une action biblique; mais les autres compositions faisant partie de la même série sont si étranges, qu'il n'y a guère de raisons pour ne pas accepter l'interprétation donnée à celle-ci. On cherche vainement, parmi d'autres sujets bibliques, celui auquel elle pourrait se rapporter. Du reste, on verra par une note ci-après que les tableaux du peintre anonyme dont nous nous occupons ici, présentent des problèmes bien autrement difficiles à résoudre.

95. *Rencontre d'Esaü et de Jacob.*

H. 72 c. — L. 59 c. — B.

La rencontre des deux frères, au retour de Jacob de la Mésopotamie, a lieu sur la place publique d'une ville ayant le cachet de l'architecture du moyen âge allemand. C'est ainsi que les peintres d'autrefois entendaient la couleur locale. Esaü et Jacob s'avancent l'un vers l'autre; un enfant, vu de dos, est entre les deux personnages. A droite, un enfant assis par terre, un vieillard et une femme portant un enfant; à gauche, vers le fond, plusieurs personnages à l'entrée de deux rues dont l'angle de bifurcation est marqué par une haute tour. Fond de paysage où l'on voit une colline surmontée d'un château. Encadrement intérieur formée d'arabesques d'or sur fond vert. — *Pet. fig.*

96. *Adoration des bergers.*

H. 72 c. — L. 59 c. — B.

A la droite du premier plan, la Vierge, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu, est en adoration devant l'Enfant

Jésus, couché par terre ; saint Joseph est agenouillé vers la gauche. De ce même côté, deux bergers se tiennent, debout et les mains jointes, à la porte du somptueux appartement où se passe l'action ; deux anges planent au-dessus d'eux, tenant une banderole. Portique de palais, riche architecture ; sur la frise qui marque la séparation de deux salles, on lit cette inscription : A° NAT MIL° QUADR° CL° INCEPIT. Au fond, de ce côté, une porte ouverte, donnant sur un jardin où l'on voit le bœuf et l'âne poussant la tête. Encadrement intérieur d'arabesques d'or sur fond rouge. — *Pet. fig.*

L'inscription qui se trouve sur le tableau représentant l'*Adoration des bergers* : A° NAT. MIL° QUADR° CL° ne peut se traduire que de cette manière : *Anno nativitatis quadringentesimo glorioso.* Cependant on ne peut accepter la date de 1400. Elle est démentie par le style des ornements qui servent d'encadrement intérieur aux tableaux et par de certains détails des costumes dans lesquels le goût du moyen âge se mêle à celui d'une période avancée du XVI^e^ siècle. Autre singularité, les broderies des costumes, les ornements supposés en métal précieux, sont en application d'or bruni, comme dans les peintures des maîtres primitifs, tandis que les fonds de paysages indiquent une époque infiniment plus rapprochée, la fin du XVI^e^ siècle au plus tôt. Le style de l'architecture des édifices, particulièrement dans la *Rencontre d'Esaü et de Jacob* et dans *Esaü demandant à Isaac la bénédiction*, ne permet pas de douter que l'auteur ne soit allemand, et d'une autre part il y a une trace évidente d'influence italienne dans les ajustements de certaines figures.

Nous espérions, comme cela nous est arrivé plusieurs fois, trouver derrière ces tableaux indéchiffrables quelque indice qui nous aidât à résoudre le problème de leur âge. Notre perplexité ne fit qu'augmenter, quand nous en examinâmes le revers. Le premier que nous fîmes retourner, nous présenta un fragment d'une composition qui nous sembla devoir être d'une assez grande étendue. En juxtaposant les revers des autres panneaux, réunis au premier, nous arrivâmes à reconstituer l'ensemble de la composition, sauf un fragment peu considérable qui manque à la partie supérieure. Cette composition a pour sujet le Jugement dernier. Dans le haut, Jésus-Christ plane, assis sur un arc-en-ciel, entouré d'anges, dont les uns portent les instruments de la Passion, et les autres sonnent de la trompette ; plus bas, la Vierge et saint Jean sont agenouillés et semblent adresser leurs prières au souverain arbitre des hommes. Dans la partie inférieure sont représentés : à droite, un ange introduisant les bons

au séjour des bienheureux ; à gauche, un démon chassant les méchants dans le gouffre où les attendent des peines éternelles. Le style de cette peinture est tout italien ; l'époque qu'on peut lui assigner est le commencement du XVIe siècle. Elle est, de toute façon, très-supérieure aux tableaux de la série d'images bibliques. Il y a surtout une figure de femme d'une grande beauté, dans le compartiment des bienheureux. Comment un peintre a-t-il pu se décider à détruire une telle œuvre, pour se procurer des panneaux que leur petite dimension ne devait pas faire porter à un prix élevé? Encore a-t-il fallu que le *Jugement dernier*, ainsi découpé par une main barbare, fût considéré comme un ancien tableau, quand on s'est décidé à le mutiler, car il n'est pas permis de supposer qu'on eût sacrifié sans pudeur une belle peinture fraîchement exécutée. Et si la destruction du tableau dont la date ne peut pas remonter au delà du commencement du XVIe siècle a eu lieu lorsqu'il pouvait passer pour vieux, de quelle époque sont donc les petits sujets bibliques qui affectent, dans de certaines parties, des airs d'ancien style? C'est un problème que nous ne nous chargeons pas de résoudre. Nous y voyons, dans tous les cas, un nouveau motif d'user d'une grande réserve dans la détermination de l'époque à laquelle appartiennent des peintures dont l'origine est ignorée. Il y a des signes auxquels on peut reconnaître qu'un tableau n'est assurément point postérieur à une époque donnée ; ainsi un tableau dans lequel se trouvent des détails d'ornementation du goût de la Renaissance, ne peut pas être antérieur au XVIe siècle ; mais ce qui semble accuser une exécution plus ancienne, n'est jamais un témoignage suffisant de l'âge d'une peinture, attendu que l'artiste est toujours libre d'emprunter un style tombé en désuétude. Ne voit-on pas, de notre temps, des peintres faire des pastiches d'anciens maîtres?

Il reste à examiner la question de la date inscrite sur le tableau de l'*Adoration des bergers*. On ne peut l'attribuer qu'à l'ignorance du peintre, qui n'aura pas compris la signification des mots latins qu'il employait par abréviation, ou à une supercherie qui aura eu pour objet de faire tomber les ignorants dans un piége grossier. Nous penchons pour cette dernière supposition. Les six tableaux en question faisaient partie de la collection vendue, en 1819, par le chevalier Lupus au roi des Pays-Bas. Nous les trouvons portés sur la liste fournie par ce personnage lui-même, avec accompagnement de la note suivante : « Cette magnifiqne collection, tant par la vétusté des tableaux, sous le rapport de la peinture à l'huile, que par leur supériorité en fait d'art, sont les plus beaux et les plus précieux antiques qui existent. » Ne serait-ce pas dans le dessein de leur attribuer une si haute valeur, qu'on aurait inscrit sur un des tableaux cette

date apocryphe, laquelle ne fait pas corps avec la peinture, ainsi qu'on peut le reconnaître en y regardant de près? Ce qui justifie cette supposition, c'est qu'il se trouve, au sommet et au bas de plusieurs des tableaux, des cartouches qui ont dû renfermer des inscriptions et qu'on a remplis par une couche épaisse de couleur bleue.

Nous sommes entrés dans de longs détails au sujet de ces tableaux, parce que l'énigme de leur date a occupé plusieurs critiques, notamment MM. A. de Montaiglon et Siret. Le premier déclare, avec raison, la date de 1400 inadmissible. Le second pense que les lettres *Glo* forment le monogramme du peinture. M. de Montaiglon suppose que le nom du peintre devait suivre sur une inscription que contenait un tableau suivant, sans doute perdu, de la même série. Nous croyons que les particularités que nous avons indiquées et qui n'ont pas été connues des écrivains dont nous venons de citer les noms, établissent suffisamment que l'inscription dont il s'agit est non pas une erreur, ni une énigme, mais une fraude. Quant à expliquer comment il se fait que le dernier des tableaux, par ordre chronologique de sujets, soit celui qu'on ait choisi pour y placer l'inscription indiquant le début de l'entreprise de l'artiste (*incepit*), cela ne se peut qu'en faisant remarquer qu'aucun autre tableau ne présentait une place aussi favorable que la frise du salon où se passe l'épisode de l'*Adoration des bergers*. Le faussaire n'y aura pas regardé de plus près.

97. *Portrait de Louis II, roi de Hongrie.*

H. 31 c. — 21 c. — B.

Vu de trois quarts et tourné vers la droite; petite moustache et barbe blondes; coiffé d'une toque en velours noir à torsade rouge et or; fraise blanche brodée d'or serrant au cou; justaucorps rouge à crevés; par-dessus noir; autour du cou, torsade d'or où pend un bijou; au-dessus, le collier de la Toison d'or. Fond vert uni. — *Fig. demi-nat.*

Le charmant portrait du roi Louis de Hongrie, gravé par Jérôme Wierix, rappelle beaucoup le tableau du Musée. C'est bien le même caractère de tête et, à peu de différence près, le même ajustement. C'est, dans tous deux, la même expression de mélancolie qui semble un présage de la destinée du prince, mort, comme on sait, en 1526,

à l'âge de vingt ans, en combattant, dans la plaine de Mohacz, les Turcs, commandés par Soliman II.

Acquis à la vente Steyaert (1856), 230 francs.

ÉCOLE FRANÇAISE.

98. *Portrait d'Édouard VI, roi d'Angleterre.*

H. 42 c. — L. 35 c. — B.

Le personnage est vu de face, coiffé d'une toque noire à ganse d'or à laquelle est attachée une plume rouge; pourpoint noir à manches rouges et petit manteau gris; collerette et manchettes blanches brodées de fleurs noires; la main gauche appuyée sur le pommeau d'une épée et la main droite à la hauteur de la ceinture. — ***Buste pet. nat.***

Dans les anciens catalogues, ce portrait était désigné comme étant celui « d'Édouard, roi d'Angleterre. » De quel Édouard s'agissait-il? Évidemment d'Édouard VI, fils de Henri VIII. Le costume, qui appartient au XVI^e^ siècle, ne laisse pas de doute à cet égard. Ce témoignage est confirmé par l'analogie qu'offrent les traits du personnage avec ceux d'un portrait d'Édouard VI par Holbein, qui se trouve dans la collection royale d'Angleterre. Le fils d'Henri VIII, mort dans sa seizième année, n'a dû survivre que fort peu de temps à l'exécution de notre portrait.

Anciens dépôts.

ÉCOLES MODERNES

XVI^e — XVII^e SIÈCLES.

ALBANI (Francesco), né à Bologne en 1578, mort dans la même ville en 1660 (École bolonaise).

Fils d'un riche marchand de soie, Francesco Albani fut d'abord destiné au commerce ; mais il obtint de pouvoir entrer dans la carrière des arts pour laquelle il se sentait une vocation irrésistible. Il fut d'abord élève de Denis Calvaert, peintre brugeois, qui avait fondé à Bologne une école renommée d'où sont sortis plusieurs artistes fameux. Il passa ensuite dans l'atelier des Carraches qui l'associèrent à leurs travaux. Après avoir séjourné à Rome et à Florence, il revint se fixer dans sa ville natale, où il continua, jusqu'à l'âge de quatre-vingt-deux ans, de produire des œuvres très-recherchées des amateurs de son temps.

99. *Adam et Ève, dans le paradis terrestre, au moment de la désobéissance.*

H. 1 m. 11 c. — L. 1 m. 52 c. — T.

Adam est étendu sur le sol, tourné vers la droite et appuyé sur une main, tandis qu'il prend de l'autre le fruit que lui

présente Ève, placée devant lui, sous l'arbre de la science autour duquel s'enroule le serpent. — *Pet. nat.*

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris. Il provenait de Turin, suivant l'indication de l'inventaire et fut, pendant un certain temps, exposé au Louvre, parmi les tableaux conquis en Italie.

ARTHOIS (Jacques d'), né à Bruxelles en 1613, mort en 1665 (École flamande).

On dit généralement que Jacques d'Arthois fut élève de Wildens, l'ami de Rubens, et son collaborateur quelquefois, pour des fonds de paysage. Cependant nous le trouvons inscrit dans le registre de la corporation des peintres de Bruxelles, comme élève d'un certain Jean Mertens. C'est le 11 janvier 1625 qu'il fut reçu apprenti, et son admission comme maître eut lieu le 3 mai 1634. Peut-être reçut-il ensuite des conseils de Jean Wildens. Du reste, c'est surtout à la nature qu'il demanda des leçons, à la nature, qu'il s'attacha toujours à rendre avec vérité, en dehors de tout parti pris et de tout système d'école. La plupart des sites de ses paysages sont pris dans le Brabant. Inhabile à peindre la figure, il eut souvent recours à la collaboration de Teniers et de Pierre Bout, pour animer ses tableaux de personnages. On l'appelle communément Van Artois ; mais nous avons cru devoir rétablir la véritable orthographe de son nom d'après sa signature, nettement tracée sur trois des tableaux du Musée de Bruxelles.

100. *Le retour de la Kermesse.*

H. 1 m. 66 c. — L. 2 m. 34 c. — T.

A droite une grande masse d'arbres ; à gauche un ravin ; au milieu, à un plan reculé, un vaste étang traversé par un chemin sur lequel on voit un paysan conduisant deux vaches. Sur une grande route, fuyant vers le fond du tableau, s'avancent plusieurs groupes de paysans, revenant joyeusement d'une kermesse des environs. En avant, marche un joueur de cornemuse ; vient ensuite un couple dansant, puis un groupe de quatre personnages formant une ronde ; deux autres

groupes, l'un de deux, l'autre de trois figures, suivent à quelque distance. La vue est bornée, au fond, par une haute colline. Signé au bas à gauche :

Les figures sont de David Teniers le Vieux.
Acheté en 1804, du peintre-restaurateur Alexandre, 242 francs.

101. *Paysage.*

H. 2 m. 25 c. — L. 1 m. 77 c. — T.

A droite et à gauche sont deux bouquets d'arbres sur des tertres bordant un chemin creux; au fond, contrée découverte avec étang, fabriques et monticules à l'horizon.

Anciens dépôts. — Provenait originairement de l'église du grand Béguinage de Bruxelles.

102. *Hiver.*

H. 81 c. — L. 1 m. 20 c. — T.

Sur un chemin tournant qui fuit vers la droite, s'avance un chariot précédé d'un homme à cheval; à droite un étang sur lequel s'exercent des patineurs; à gauche des terrains bas où des paysans entretiennent un grand feu vis-à-vis d'une chau-

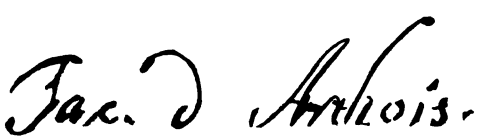
mière. Campagne couverte de neige. Signé au bas, vers la droite :

Les figures sont de Pierre Bout.
Vendu par Le Roy, en 1806, 237 francs.

103. *La lisière du bois.*

H. 1 m. 46 c. — L. 2 m. 23 c. — T.

Au premier plan, une route aboutissant à la lisière d'un bois ; sur cette route deux personnages, un homme et une femme, richement vêtus, suivis d'une servante et d'un enfant ; plus loin, un autre enfant arrêté près de deux mendiants. A droite, grande pièce d'eau bordée d'arbres ; fabriques et église. Signé sur un rocher, à gauche :



Acquis en 1846 de M. Rittweger pour la somme de 1,600 francs.

104. *Paysage.*

H. 81 c. — L. 1 m. 21 c. — T.

Au milieu, un grand bouquet d'arbres ; à gauche, une rivière se perdant dans un fond de terrains accidentés ; à droite, un chemin, à l'entrée duquel est un groupe de trois paysans dont un porte sur le dos une hotte pleine de volaille ; à un

plan plus reculé, deux ânes chargés de marchandises, conduits par un paysan.

Les figures de ce tableau sont de Teniers le Vieux.

Acquis en 1846, de M. Maestraeten, pour la somme de 500 francs.

Voyez Crayer, d'Arthois et Ger.Seghers : *Conversion de saint Hubert.*

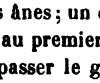
ASSELYN (Jean), né à Anvers en 1610, mort à Amsterdam en 1690 (École flamande).

Il eut pour premier maître Jean Miel, son compatriote, et étudia ensuite sous la direction d'Isaïe Vande Velde. Dans un voyage qu'il fit en Italie vers 1630, il se lia avec Pierre Van Laar (le Bamboche), dont il imita la manière, ainsi que l'avait déjà fait Jean Miel, son maître. Asselyn passa près de quinze ans en Italie, où il laissa un grand nombre de tableaux que distinguait un vif sentiment de la nature. C'est durant son séjour à Rome, qu'il prit une manière de traiter le paysage plus large que celle qu'avaient les artistes de son temps. A son retour d'Italie, il alla se fixer à Amsterdam. Une infirmité de la main lui avait fait donner le nom de *Krabbetje* (petit Crabbe), par lequel il était généralement désigné dans les Pays-Bas.

105. *Le Passage du gué.*

H. 42 c. — L. 50 c. — T.

Une large rivière, bordée de fabriques à gauche, est passée à gué par des bœufs et des ânes ; un de ces animaux est monté par un paysan. A droite, au premier plan, un cavalier parle à un homme qui vient de passer le gué et remet sa chaussure. Site d'Italie. Au bas, à droite, le monogramme du peintre :



BACKEREEL (GILLES), né à Anvers en 1572 (?) mort dans la même ville en . . . . (École flamande).

On manque de renseignements sur ce peintre et sur son frère Guillaume. Suivant Sandrart, qui donne aux deux frères le nom de Baccarelli, il est peu de familles dans lesquelles le talent dans l'art de la peinture se soit transmis d'une manière plus continue que dans celle des Backereel. Il affirme, lui, Sandrart, avoir connu sept ou huit peintres de ce nom à Rome, où il en arrivait constamment des Pays-Bas. Les plus célèbres furent Gilles et Guillaume. Celui-là était peintre d'histoire; celui-ci traitait plus particulièrement le paysage. Gilles n'a fait en Italie qu'un séjour temporaire. Sa résidence habituelle fut Anvers, et l'on trouvait de ses œuvres dans un grand nombre d'églises des provinces flamandes. A différentes reprises, Descamps, parlant des œuvres de cet artiste, les déclare de très-peu inférieures à celles de Van Dyck. L'éloge était exagéré; mais il est certain que Gilles Backereel occupe une place distinguée parmi les coloristes flamands. Le nom de Backereel a été orthographié ou plutôt estropié des différentes manières que voici : Bacareel, Baccarelles, Bakkarell; Orlandi écrit Bakanel dans son *Abecedario*. Zani cite un Jacques Backereel, peintre d'histoire, qui florissait à Rome en 1655.

106. *Apparition de la Vierge à saint Félix.*

H. 2 m. 15 c. — L. 1 m. 77 c. — T.

Le saint, étendu sur une natte, contemple la Vierge qui lui apparaît sur un nuage et lui montre le ciel. Derrière saint Félix, un moine en prière. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église des Capucins d'Anvers. Il avait été transporté en France et fut renvoyé, pour être donné à l'église de Dixmude, qui réclamait une peinture en échange d'une *Adoration des bergers* de Jordaens, dont les commissaires républicains avaient dépouillé son maître-autel. Le tableau de Backereel se trouva n'être pas de la dimension convenable pour remplir la place à laquelle il était destiné. Le ministre décida qu'un des tableaux accordés au Musée de Bruxelles par le gouvernement, serait remis à l'église de Dixmude au lieu de la *Vision de saint Félix*. Bosschaert trouva l'occasion excellente pour se débarrasser d'une *Élévation en croix* de Jouvenet, à laquelle il ne tenait guère, et que le tableau de Backereel rem-

plaçait avec avantage. Il reste à savoir ce que diront les habitants de Dixmude, auxquels on avait pris un Jordaens et qu'on gratifiait d'un Jouvenet.

107. *Adoration des bergers.*

H. 1 m. 45 c. — L. 2 m. 35 c. — T.

Au milieu du premier plan est la Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras; à sa droite, un jeune berger, armé d'une cornemuse; devant celui-ci, un autre berger, appuyé sur un mouton, et plus vers la gauche, une femme présentant à la Vierge un œuf qu'elle vient de prendre dans un panier placé près d'elle. Derrière ce groupe se tient saint Joseph; au premier plan, un vieux berger appuyé sur un bœuf. — *Fig. gr. nat.*

Dans les catalogues précédents, ce tableau était inscrit sous le nom de Guillaume Backereel. On a cru devoir le restituer à son frère Gilles, auteur de l'*Apparition de la Vierge à saint Félix*, attendu que les deux tableaux sont évidemment du même faire. Guillaume Backereel peignait principalement le paysage. Il s'était rendu jeune en Italie, où il s'établit et où il est mort. On ne trouve aucune œuvre de lui citée dans les descriptions des églises et des couvents de la Belgique, publiées au siècle dernier. Les anciens catalogues attribuaient à Gilles Backereel les deux tableaux, dont l'un fut donné plus tard, arbitrairement, à Guillaume. Nous avons déjà eu l'occasion de faire remarquer que, sous beaucoup de rapports, les premières Notices sont les plus exactes.

BACKUYSEN (Ludolf), né en 1631 à Emden, mort en 1709 à Amsterdam (École hollandaise).

Il commença par exercer la profession de calligraphe et, sentant un jour sa vocation, il prit le pinceau, sans dire cependant un adieu définitif à la plume dont il se servit encore pour exécuter avec patience des dessins d'un extrême fini. Albert Van Everdingen lui enseigna l'art de la peinture; mais trouvant sans doute que la Hollande avait assez d'habiles paysagistes, il se livra de préférence au genre de la

marine, dans lequel il occupa le second rang, le premier appartenant sans contestation à son contemporain Guillaume Vande Velde. Il prit d'ailleurs une manière caractéristique différente de celle de son illustre rival, et tandis que celui-ci excellait à rendre la mer calme, il se fit le peintre des tempêtes. Aussi ceux de ses tableaux qui reproduisent les grandes convulsions de l'Océan sont-ils les plus estimés.

108. *Tempête sur les côtes de la Norwége.*

H. 1 m. 73 c. — L. 3 m. 40 c. — T.

La mer est violemment agitée; les vagues vont se briser avec furie sur la côte bordée d'écueils vers laquelle sont emportés deux navires du côté de la droite; à gauche, un trois-mâts portant le pavillon hollandais est poussé par la tempête dans la même direction. Au fond, à droite, une côte entourée de rochers où les terrains escarpés sont couronnés de tours et de constructions maritimes; à gauche, la pleine mer; ciel d'orage, nuages noirs chassés par le vent à droite; effet de soleil couchant. Sur un morceau de bois surnageant au premier plan, se trouve la signature :

Ce tableau faisait jadis partie du Musée d'Amsterdam. Il fut vendu publiquement, en 1828, au prix de 2,000 florins. M. Nieuwenhuys, qui s'en était rendu adjudicataire, le porta en Angleterre et à la vente de sa collection, qui eut lieu en 1833, il fut poussé à la somme de 15,200 francs.

Acquis en 1862, à la vente Baillie (Anvers), pour la somme de 4,400 francs

BACKUYSEN (Attribué à).

109. *Marine.*

H. 55 c. — L. 83 c. — T.

Mer houleuse; trois barques, dont la plus rapprochée est montée par cinq marins. Dans la direction de cette dernière, à droite, on aperçoit une côte. Les deux autres barques sont vers la gauche, et à une plus grande distance. A l'arrière de la barque principale, on lit le nom de Backuysen.

La signature que porte un tableau n'est pas toujours, on le sait, une garantie de son authenticité. C'est un témoignage qu'il faut toujours contrôler et qui, dans cette circonstance, ne semble pas assez incontestable, pour qu'on puisse attribuer en toute sûreté de conscience cette marine à Backuysen. On est mieux fondé à supposer qu'elle est d'un de ses disciples reproduisant sa manière affaiblie. On pense à Henri Dubbels, donné par quelques-uns pour maître à Backuysen et par d'autres, avec plus de vraisemblance, comme son élève; mais ce n'est qu'une supposition, et bien qu'on ait des raisons de la croire fondée, on hésite à lui donner le caractère de l'affirmation. Il est bon de remarquer que le nom tracé à l'arrière de la barque n'est, à proprement parler, qu'une inscription dans laquelle aucune des manières dont Backuysen signait ses œuvres n'est reproduite. Le Musée possédait autrefois une *Tempête* de Dubbels, ou du moins attribuée à ce peintre. Elle fut éliminée de la collection et fit, vraisemblablement, partie de l'une des ventes de tableaux, dit *de rebut*, dont il est parlé dans la Notice historique.

BAEN (Jean de), né à Harlem en 1633, mort à Amsterdam en 1702 (École hollandaise).

Il était élève de Jacques Backer, et a joui d'une grande renommée comme portraitiste. Exagérant son mérite, on a été jusqu'à le comparer à Van Dyck et à Frans Hals. Ce qui l'honore plus encore que sa peinture, c'est d'avoir refusé d'exécuter le portrait de Louis XIV, au moment où ce roi venait de faire la conquête de la Hollande. Quoi qu'il en soit, si la postérité ne lui a pas conservé le rang où l'avaient placé ses contemporains, on ne peut nier qu'il n'ait eu du talent comme portraitiste. On a souvent confondu avec Jean de Baen son fils Jac-

ques, qui parcourut la France, l'Italie et s'arrêta longtemps en Angleterre, où il fut très en faveur et où il peignit une foule de grands personnages.

110. *Portrait d'homme.*

H. 1 m. 12 c. — L. 90 c. — T.

Le personnage, ayant barbe et moustaches blanches, est vêtu de noir et coiffé d'un feutre de même couleur; il est tourné vers la droite, une main passée dans la ceinture et l'autre appuyée sur une table couverte d'un tapis. Costume du XVII^e^ siècle. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Anciens dépôts. — Dans les premiers catalogues ce portrait était attribué à Van der Helst.

BALEN (HENRI VAN), né à Anvers en 1560, mort en 1632, et **BRUEGHEL** (JEAN) dit DE VELOURS, né à Bruxelles en 1568, mort à Anvers en 1625 (École flamande).

Henri Van Balen passe pour avoir été élève d'Adam Van Noort; cela n'est pas absolument impossible; mais on doit cependant faire remarquer que le maître aurait été plus âgé que l'élève de trois années seulement, Adam Van Noort étant né en 1557. On sait peu de chose des événements de sa vie, ou plutôt, remplie tout entière par ses travaux, elle fut exempte d'événements. Ses productions attestent une science du dessin et un goût qu'on ne trouvait point, en général, chez ses contemporains. Il anima souvent de ses figures, peintes avec une grande délicatesse, les paysages de Josse de Momper et de Jean Brueghel.

111. *La Fécondité.*

H. 50 c. — L. 40 c. — C.

La Fécondité est assise sur un tertre et tient de la main droite une corne d'abondance d'où s'échappent des fruits et des fleurs; l'Amour, debout auprès d'elle, renverse une corbeille de

fleurs; dans le coin gauche, aux pieds de la Fécondité, se trouve un singe; fond rempli par un taillis épais; à droite, une échappée où l'on aperçoit un étang avec un cygne.

Les figures sont de Van Balen; les fleurs et le paysage sont de J. Brueghel.

BARBIERI (Giovanni-Francesco) dit **il Guercino**, né en 1591 à Cento, ville des États ecclésiastiques et mort en 1666 (École bolonaise).

Giovanni Francesco Barbieri dut le surnom de *Guercino* (mot qui signifie louche en italien) à l'infirmité dont il était atteint. Il eut pour premier maître un peintre obscur de Bologne et fortifia ensuite son talent par l'étude des œuvres de Louis Carrache. On peut dire, en somme, qu'il n'est élève que de lui-même. Sauf un voyage de deux ans à Rome, il ne quitta guère sa ville natale où il fonda une académie qui fut fréquentée par un grand nombre d'artistes.

112. *Jeune homme placé sous la protection de la Vierge par ses patrons saint Nicolas, saint François et saint Joseph.* Ex-voto.

H. 3 m. 5 c. — L. 1 m. 90 c. — T.

Au milieu du premier plan, un jeune homme, vêtu d'habits bruns brodés d'or, est agenouillé et tourné vers la droite. Saint Nicolas, la mitre en tête et la crosse pastorale à la main, est debout devant lui. Saint François est au second plan, du même côté. A la gauche du tableau, saint Joseph, un genou en terre et appuyé sur son bâton, se tient près du jeune homme: derrière ce groupe est saint Louis, coiffé de la couronne royale et le sceptre fleurdelisé à la main. A la partie supérieure du tableau apparaît la Vierge, portée sur un nuage et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui abaisse ses regards sur le jeune homme. Aux deux côtes de la Vierge sont des anges jouant des instruments de musique. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau figurait sur l'inventaire du premier envoi de Paris avec

cette indication : Lanfranco plutôt Guerchin. Il était désigné comme provenant des conquêtes d'Italie. D'après une note de Bosschaert, il était dans un état pitoyable, déchiré en plusieurs endroits, et fut restauré à Bruxelles par le peintre Thys.

BAROCCI (Frederico) appelé aussi Barroccio ou Fiori d'Urbino, né à Urbino en 1528, mort en 1612 (École romaine).

Il eut pour premier maître de peinture Battista Franco, artiste vénitien, fixé à Urbino, qui le fit beaucoup dessiner d'après l'antique. S'étant ensuite rendu à Rome, il termina son éducation technique par une étude assidue des fresques de Raphaël. Il ne manqua ni de protecteurs, ni de travaux ; on a prétendu que des artistes, jaloux de ses succès, l'avaient empoisonné dans un repas, et que si les soins qu'il reçut lui sauvèrent la vie, ils ne lui rendirent pas la santé. Comme sa carrière se prolongea jusqu'à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, on est tenté de ne pas ajouter foi à cette tradition. Son œuvre est considérable.

113. *La Vocation de saint Pierre et de saint André.*

H. 3 m. 15 c. — L. 2 m. 35 c. — T.

Jésus-Christ, marchant le long de la mer de Galilée, voit les deux frères, Simon (appelé Pierre) et André, qui jetaient leurs filets dans la mer. Il s'arrête et leur dit : « Suivez-moi et je vous ferai devenir pêcheurs d'hommes. » Jésus, vêtu d'une robe grise et d'un manteau rouge, est debout et tourné vers la droite ; saint Pierre est agenouillé devant lui, tenant de la main gauche son bonnet de couleur rouge ; saint André descend de la barque, qu'un jeune pêcheur pousse vers le rivage, en s'aidant d'une longue perche. Vers la gauche, dans le fond, on voit deux barques près d'une côte garnie d'arbres et de fabriques. Au milieu, la mer de Galilée fuyant vers un horizon très-élevé. Signé sur une pierre, au bas de la droite : Fredericus Barocius Urbinas faciebat MDLXXXVI. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau faisait partie du premier envoi de France, en 1802 ; provenance indiquée : *Italie*. Gravé par Adr. Collaert ; en contre-partie par

G. Sadeler, dont l'estampe, de grande dimension, est datée de 1598.— Restauré en 1862 par M. Et. Le Roy.

BEGEYN (ABRAHAM) . . . . . (École hollandaise).

Non-seulement on ne sait rien de la vie de ce peintre, mais son nom même a été discuté. On l'a appelé Béga, en établissant un lien de parenté entre lui et l'élève d'Adrien Van Ostade. L'année 1630 a été adoptée comme date de sa naissance par quelques biographes; mais la date de 1639, inscrite sur le tableau du Musée de Bruxelles, dément cette fausse indication. Begeyn doit être né de 1620 à 1630; il a imité Berchem, s'il n'est pas son élève, et il a fait un voyage en Italie, comme le prouve la *Vue des environs de Naples*. Voilà tout ce qu'il est possible de dire d'Abraham Begeyn (non Béga ni Begyn), si l'on ne veut pas se hasarder sur le terrain mouvant des conjectures.

●

114. *Une côte aux environs de Naples.*

H. 93 c. — L. 1 m. 34 c. — T.

A gauche est un marchand, vêtu à l'orientale, étalant des étoffes et des bijoux devant deux chalands. Au centre, une dame en robe citron relevée sur une jupe blanche, suivie d'un petit nègre portant un perroquet, et adressant la parole à une vieille femme. Près du marchand est un ballot sur lequel se tient un singe, auquel un chien aboie. Plus loin, deux personnages et un âne. Vers le rivage sont deux hommes, dont l'un est coiffé d'un grand turban blanc et l'autre d'un feutre noir; caisses et tonneaux. A droite, au premier plan, deux chèvres. Signé, sur un fût de colonne renversé :

BELLOTTO (Bernardo), né à Venise vers 1724, mort à Varsovie en 1780. (École vénitienne).

Neveu et élève d'Antonio da Canal (Canaletti), Bellotto imita la manière de son maître, avec les productions duquel les siennes sont souvent confondues. Ayant quitté Venise, il se fixa successivement à Vienne, à Dresde, puis à Varsovie, où il mourut. Il a gravé à l'eau-forte un grand nombre de vues des environs de Dresde, de Pirna et de Varsovie.

115. *Vue de la Brenta.*

H. 1 m. 3 c. — L. 1 m. 10 c. — T.

Deux gondoles et un radeau se croisent dans la partie de la rivière rapprochée du spectateur. Au fond, un pont en pierre reliant les deux rives. A gauche du premier plan, un pont de bois traversant un bras de la rivière et conduisant à un vieux bâtiment près duquel sont des marchandises. De l'autre côté de la rivière, des maisons de campagne et de nombreux promeneurs.

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris. Il était désigné sur l'état comme provenant d'émigrés, et attribué à Canaletti, ainsi que l'intérieur de l'église Saint-Marc de Guardi (voir ce nom), que nous avons restitué à son véritable auteur.

BERCHEM ou **BERGHEM** (Nicolas), né à Harlem en 1623, mort à Amsterdam en 1683 (École hollandaise).

Nicolas Berchem eut plusieurs maîtres, son père d'abord, Pierre Claasze Berchem, puis Van Goien, Nic. Moyaert, Grebber, Wils et J.-B. Weenix : c'est pour cela, sans doute, qu'il demeura complétement original. Les sites, les figures et les animaux qui les animent, tout est à lui, tout porte le cachet de sa personnalité. Bien que mort à un âge peu avancé, il a laissé un nombre considérable de tableaux et d'eaux fortes, parce qu'il joignait une rare facilité à une assiduité soutenue, un peu forcée, dit-on, par les exigences d'une femme avare.

116. *Paysage avec ruines.*

H. 56 c. — L. 44 c. — B.

Vers le milieu de la composition une paysanne, en corsage rouge et jupon vert, montant un cheval gris auquel un maréchal de village rattache le fer d'un des pieds de devant. A côté d'elle, un paysan tenant une longue pique. Près de la rivière, qui traverse le tableau obliquement, un petit paysan, ayant un panier au bras. Un troupeau de bœufs, venant du bord opposé, passe la rivière à gué. Au fond, des ruines et un pont. Effet de crépuscule; ciel d'orage.

Acquis en 1829, de M. Thielens, pour la somme de 3,000 francs.

BERRETTINI (Pietro) **DA CORTONA**, dit Pietre de Cortone (Attribué à).

117. *Mariage mystique de sainte Catherine.*

H. 1 m. 6 c. — L. 80 c. — T.

La Vierge, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu, est assise sur un trône à la droite du tableau, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus. Sainte Catherine, en robe verte et manteau jaune, est agenouillée sur une marche du trône, à gauche, et présente la main gauche à l'Enfant Jésus, qui lui passe l'anneau au doigt. Un ange est à la gauche, tenant une palme; dans le haut, des séraphins; à gauche, vue de paysage. — *Pet. fig.*

Acquis en 1846, de M. Horne, pour la somme de 1,500 francs.

BISET (Charles-Emmanuel), né à Malines en 1633, mort à Bréda en 1685. (École flamande).

On croit qu'il fut élève de Gonzales Coques; mais c'est une supposition tirée d'une analogie de manière, plutôt que fondée sur un document authentique. Il vint, dit-on, à Paris dans sa jeunesse; son

t alent y fut apprécié et il y reçut de nombreuses commandes, tant de la cour que de grands personnages. Cependant son nom ne paraît ni dans les catalogues des galeries publiques, ni dans ceux des collections privées. Il retourna à Anvers, et devint le peintre en titre du comte de Monterey, gouverneur-général des Pays-Bas. En 1674, il fut nommé directeur de l'académie d'Anvers. On ignore en quelle circonstance il alla fixer, vers les dernières années de sa vie, sa résidence à Bréda, où il est mort. Les sujets qu'il traitait habituellement, disent les biographes, étaient des bals, des assemblées galantes et des concerts. Ses compositions étaient spirituelles, mais non toujours d'un goût irréprochable dans les détails. Les tableaux de Biset sont très-rares; celui que possède aujourd'hui le Musée de Bruxelles est cité dans toutes les biographies comme son chef-d'œuvre.

118. *Guillaume Tell s'apprêtant à abattre la pomme placée sur la tête de son fils.*

H. 1 m. 17 c. — L. 2 m. 9 c. — T.

Dans ce singulier tableau, le sujet n'est en quelque sorte que l'accessoire; les principaux personnages sont les spectateurs de l'action représentée. L'artiste avait reçu, des syndics de l'ancienne confrérie de Saint-Sébastien d'Anvers, la commande d'un tableau où les portraits des membres de la corporation fussent réunis. Pour éviter ce qu'il y aurait eû de froid et de roide dans une assemblée de personnages uniformement vêtus de noir, il imagina de représenter, au premier plan de sa composition, une action historique dont les confrères de Saint-Sébastien fussent supposés les témoins, et voulant que cette action eût un rapport plus ou moins direct avec leur divertissement favori, il fit choix de l'épisode populaire de Guillaume Tell perçant d'un trait, par l'ordre de Gessler, la pomme placée sur la tête de son fils. Sans cette explication préalable, le tableau serait incompréhensible. Le lieu de la scène est une terrasse le long de laquelle règne un petit mur à hauteur d'appui, orné des écussons de la confrérie de Saint-Sébastien. Derrière ce petit mur sont rangés les membres de la confrérie de Saint-Sébastien, vêtus de noir avec rabat blanc, la plupart

coiffés d'une longue perruque. Quelques-uns portent sur l'épaule les insignes de leur dignité dans la corporation ; le doyen est assis, ayant devant lui une tapisserie rouge ornée de ses armoiries. A droite, sur la terrasse, un cavalier vêtu de brun, s'appuyant sur une canne ; près de lui cinq personnages habillés de noir, avec ceinture rouge et chapeau à plumes à la main ; au coin, du même côté, les massier, porte-drapeau et tambour de la corporation. Au premier plan, vers le milieu, Guillaume Tell s'apprêtant à lancer le trait, non avec l'arbalète traditionnelle, mais avec un arc, parce que l'arc était l'arme des membres de la confrérie de Saint-Sébastien. A gauche, sur le même plan, est le fils de Tell, ayant les yeux bandés, bien qu'il tourne le dos à son père, et une pomme sur la tête. A la gauche du tableau s'élèvent des bâtiments d'une riche architecture, précédés d'une colonnade et ornés de cartouches, dans lesquels sont tracés en lettres d'or des distiques latins respirant l'amour de la liberté. Au sommet règne une balustrade, sur laquelle s'appuie un personnage entouré de gardes, dans lequel on est obligé de reconnaître le tyran Gessler, malgré le costume turc dont il est revêtu. Près de lui, au bout d'une pique, le chapeau que le libérateur de la Suisse a refusé de saluer. Au fond, à droite, paysage, vue de Suisse : rochers, montagnes, pics couronnés de neige, etc. — *Pet. fig.*

Ce tableau ornait jadis la salle des réunions de la confrérie de Saint-Sébastien d'Anvers. — L'architecture du tableau de Biset est de Guillaume Van Ehrenberg, appelé communément Hardenberg ou Herdenberg ; le paysage est peint par Emelraet.

Les armoiries que supporte la tapisserie placée sur l'appui de la galerie, sont celles de Jean Snyers, échevin et bourgmestre d'Anvers. Celles qui ornent le dossier du fauteuil, appartenaient à Jean-Baptiste Greyns, qui fut revêtu des mêmes dignités consulaires.

Acheté en 1862, à la vente Nieuwenhuys (Bruxelles), 1,571 francs.

BOL (Ferdinand), né à Dordrecht en 1611, mort à Amsterdam en 1681 (École hollandaise).

Ce qu'on sait de la vie de ce maître se réduit à fort peu de chose. M. Scheltema, à qui l'on est redevable de si consciencieuses recherches sur les artistes de son pays, n'est point parvenu à réunir les éléments d'une biographie de Ferdinand Bol. Tout ce qu'on peut dire, c'est que, né à Dordrecht, il vint, dès son enfance, se fixer avec sa famille à Amsterdam, où il obtint le droit de bourgeoisie et où il ne cessa plus de résider. Élève de Rembrandt, Ferdinand Bol s'est approché de bien près de son maître, dans les œuvres exécutées à l'époque où il était dans toute la force de l'âge et du talent. Plus tard, il prit une manière moins puissante et moins chaleureuse qui l'éloigna de son illustre modèle.

119. *Portrait d'homme.*

H. 1 m. 24 c. — L. 95 c. — T.

Le personnage, vu de face, est vêtu de noir, avec col et manchettes blanches; il est coiffé d'une calotte noire d'où s'échappent de longs cheveux. Il est occupé à se ganter la main gauche; la main droite est nue. A droite des pièces d'artillerie. Ce portrait est vraisemblablement celui d'un grand pensionnaire de Hollande. Sur l'appui d'une balustrade à gauche, se trouve la signature de l'artiste :

Fig. à mi-corps, gr. nat.

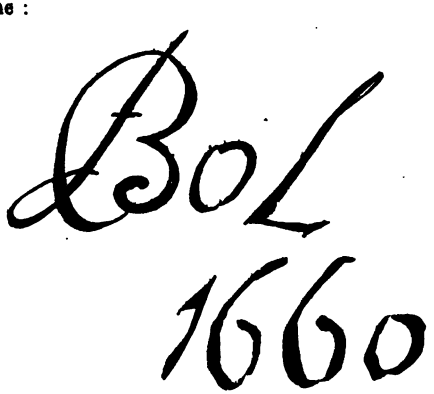
La signature de Bol avait été effacée par un faussaire, qui avait essayé d'imiter celle de Rembrandt, espérant le vendre comme étant l'œuvre du chef de l'école hollandaise. Plus tard, quand le portrait fut restitué à son véritable auteur, on fit reparaître la signature de Bol en enlevant le repeint sous lequel elle avait été cachée ; mais par une singulière inadvertance, on laissa subsister la fausse signature de Rembrandt, en sorte que le tableau était signé de deux noms juxtaposés. On a fait disparaître enfin cette énigme, en effaçant le nom de Rembrandt.

Acquis en 1848, de M. Héris, 400 francs.

120. *Portrait de femme.*

H. 1 m. 24 c. — L. 95 c. — T.

Pendant du portrait précédent et, selon toute apparence, la femme du personnage que représente ce portrait. C'est une jeune dame, vêtue de noir, avec des retroussis blancs aux manches, collier de perles, perles dans les cheveux et bracelets en perles ; sur la poitrine un petit médaillon attaché à un ruban vert. Elle tient des deux mains les plis de sa robe. Fond de paysage. Signé également sur l'appui d'une balustrade à gauche :



— *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Ce portrait avait été, comme le précédent, l'objet d'un faux. Débaptisé dans des circonstances identiques pour être vendu sous le nom de Rembrandt, il a été également restitué à Ferdinand Bol.

Acquis en 1845, de M. Héris, 400 francs.

121. *Portrait de femme.*

H. 76 c. — L. 66 c. — T.

Elle est vue de face : cheveux châtains, légèrement bouclés, relevés sur le front; coiffée d'une double rangée de perles formant une sorte de diadème, auquel est attaché un voile à frange d'or qui est rejeté derrière la tête et dont les bouts retombent sur le devant des épaules; robe de velours rouge à lignes claires, échancrée sur la poitrine et laissant voir une chemisette plissée, ainsi qu'un fichu blanc; collier de perles, boucles d'oreilles semblables, chaîne d'or émaillée à double rang sur la poitrine; les mains sont posées l'une dans l'autre, à la hauteur de la ceinture; fond gris verdâtre. — ***Buste gr. nat.***

Suivant M. Burger, de qui le Musée a acquis ce portrait, en 1862, pour la somme de 1,800 francs, le personnage représenté est Saskia Uylenburg, femme de Rembrandt. Il aurait été peint vers 1640, époque à laquelle Ferdinand Bol travaillait chez Rembrandt.

122. *Philosophe en méditation.*

H. 90 c. — L. 1 m. 10 c. — T.

Un vieillard, vêtu d'un habit rouge et coiffé d'un bonnet de velours noir, est assis devant une table couverte d'un tapis. Son attitude est celle de la méditation. Tourné de gauche à droite, il a un coude appuyé sur la table, où l'on remarque des livres, une sphère, une tête de mort et un sablier. — ***Fig. gr. nat., jusqu'aux genoux.***

Ce tableau faisait partie du premier envoi de France. L'état sur

lequel il était inscrit sous ce titre : *Philosophe à son bureau*, indiquait comme provenance l'ancienne collection.

Le Musée du Louvre possède un tableau de Ferdinand Bol reproduisant le même sujet que celui de Bruxelles, avec lequel il offre plusieurs points de ressemblance. Il est également intitulé : *Philosophe en méditation*. Le philosophe s'appuie d'une main sur une canne et tient une lettre de l'autre. Sur la table sont quelques accessoires qu'on ne trouve pas dans notre tableau. Le *Philosophe* du Musée du Louvre est indiqué comme provenant, ainsi que le nôtre, de l'ancienne collection royale. Il y a là une particularité que les personnes qui ont à leur disposition les archives des Musées de France, pourraient seules éclaircir.

BOSSCHAERT (Thomas Willeborts) ou BOSSAERT, né à Berg-op-Zoom en 1613, mort à Anvers en 1656 (École flamande).

Il quitta très-jeune sa ville natale pour aller étudier à Anvers et entra dans l'atelier de Gérard Seghers. En sortant de chez ce maître, il entreprit un voyage en Italie. Après avoir fait dans ce pays un séjour de quelque durée, il retourna à Anvers, où il se fixa. Les biographes du siècle dernier ont exagéré singulièrement son mérite, en disant qu'il approcha de Van Dyck ; mais il a montré un vrai talent dans quelques-uns des tableaux et des portraits des derniers temps de sa carrière.

123. *Les Anges annonçant à Abraham la naissance d'Isaac.*

H. 1 m. 45 c. — L. 2 m. 25 c. — T.

Trois anges, sous les traits de jeunes hommes, annoncent à Abraham que Sara, sa femme, lui donnera un fils, malgré son grand âge. Le patriarche, les mains jointes, se prosterne devant les envoyés du Seigneur. Sara, qui se montre sur le seuil de sa demeure, sourit de la prédiction qu'elle vient d'entendre. — *Fig. gr. nat., à mi-corps.*

Provient de l'église du grand Béguinage de Bruxelles.

BOTH (Jean et André), nés à Utrecht en 1610, morts en 1650 (École hollandaise).

Les destinées des deux frères ont été si intimement liées, qu'on ne peut les séparer ; ils sont unis dans leur histoire, comme dans leurs œuvres. Ils apprirent tous deux le dessin de leur père qui les fit entrer dans l'atelier d'Abraham Bloemaert, pour étudier la peinture. Leur apprentissage terminé, ils se dirigèrent vers l'Italie, en traversant la France. Jean prit Claude Lorrain pour guide et André étudia sous Pierre Van Laer (*le Bamboche*). Ils travaillèrent toujours ensemble ; André exécutait les figures des paysages de Jean, et de leur collaboration naissaient des œuvres d'une parfaite unité. De Rome ils allèrent à Venise, où ils se fixèrent. Un soir, au retour d'une fête, André tomba de la gondole qui le ramenait au logis, avec son frère, et se noya. Jean, inconsolable de cette perte, revint à Utrecht, où il mourut dans la même année (1650).

124. *Paysage, site d'Italie.*

H. 1 m. 15 c. — L. 1 m. 59 c. — T.

A droite, des terrains montueux et boisés d'où s'échappe un torrent qui tombe en cascade entre des rochers. A gauche, paysage découvert, borné par de hautes collines. Au premier plan, un groupe de trois personnages : un cavalier, manteau rouge et feutre gris, monté sur un cheval brun, se fait rajuster un de ses étriers par un paysan vu de dos ; près de lui un cheval blanc dont on ne voit que la croupe. Un second cavalier, en habit rouge et feutre noir, est assis sur un tertre et arrange sa chaussure. Sur un chemin faisant face au spectateur, un paysan chassant devant lui un âne monté par une femme ; deux bergers, dont l'un est assis sur une pierre.

Smith, qui décrit ce tableau sous le n° 82 de son catalogue du maître, dit seulement qu'il fait partie (en 1833) de la collection du prince d'Orange, sans indiquer par quelles mains il avait passé antérieurement. M. Nieuwenhuys fait connaître dans sa *Description de la galerie des tableaux de S. M. le roi des Pays-Bas* qu'il fut apporté en 1825 de Londres à Bruxelles ; mais il ne désigne pas non plus ses précédents possesseurs.

Acquis en 1850, à la vente de la galerie du roi Guillaume II, 20,051 francs.

BOUT (Pierre). Voyez Artois (Jacques d') pour les figures de son paysage, n° 103 du catalogue.

BRAKENBURGH (Richard), né à Harlem en 1650, mort en 1702 (École hollandaise).

Weyerman le dit élève de Mommers, d'autres biographes lui donnent pour maître Adrien Van Ostade, et vraisemblablement ils ont raison, car il a traité habituellement les mêmes sujets que ce peintre dont il semble procéder à plusieurs égards. Il est appelé Renier, par les uns et Richard par les autres. Regnier ou Renier et Richard sont-ils deux personnages différents ou bien sont-ils un seul et même peintre, et la confusion vient-elle de ce qu'on a diversement interprété l'R initial du prénom? c'est ce qui n'est pas encore nettement établi. Le nom de Richard se trouve écrit tout au long au bas d'un portrait gravé du peintre qui fut, d'après l'inscription de l'estampe, élève de Van Ostade. Richard Brakenburg passe pour avoir orné de figures les tableaux de Philippe de Koning et d'autres paysagistes de son temps. Plusieurs de ses compositions ont été gravées. Immerseel et le rédacteur du nouveau catalogue d'Amsterdam le font naître en 1605; mais c'est moins, de leur part, une erreur qu'une transposition de chiffre: il faut lire 1650.

125. *Une Fête d'enfants.*

H. 96 c. — L. 1 m. 28 c. — T.

Des enfants font cercle autour d'une femme assise vers la gauche, coiffée d'un large chapeau de paille et ayant un panier passé au bras; un de ces enfants, une petite fille, la tête surmontée d'un échafaudage de fleurs, semble réciter un compliment avec un embarras dont s'amusent ses compagnons. A gauche, une femme tenant un enfant qu'elle allaite, et des paysans devant une maison; à droite et au fond, des buveurs attablés. A la droite du premier plan, un puits à côté duquel se tiennent une petite fille debout et un jeune garçon couché par terre; au milieu, un banc en bois supportant un pot de

grès et un coussin ; auprès, un pot à feu et une pincette. Signé au bas, à droite :

La date se trouve sur un montant du banc. — *Pet. fig.*

Acquis en 1862, de M. Devigne-Hart, de Gand, 1,600 francs.

BREYDEL (Charles) dit le chevalier Breydel, né à Anvers en 1677, mort à Gand en 1744 (École flamande).

Il fut élève de Pierre Rysbraeck. Doué d'une fâcheuse faculté d'imitation, il prit successivement la manière de plusieurs peintres de son temps, de Griffier d'abord, puis de Vander Meulen. Il voyagea en Hollande et en Allemagne. A son retour dans les Pays-Bas, il se fixa à Gand. Il a traité différents genres de sujets ; mais ce sont surtout ses petites batailles touchées d'un pinceau facile et spirituel, qui ont été et sont encore recherchées des connaisseurs.

126. *Choc de cavalerie.*

H. 47 c. — L. 58 c. — T.

Sans doute un épisode de la guerre des troupes impériales contre les Turcs. Plaine limitée à droite par de hautes col-

lines; sur différents points des engagements entre des cavaliers européens et asiatiques. A l'avant-plan, un Turc, vêtu de rouge, monté sur un cheval blanc qui se cabre et tenant un drapeau bleu, est renversé d'un coup de sabre par un officier européen. Signé sur une pierre, vers le milieu :

Anciens dépôts : voir la note jointe à la description du tableau suivant.

127. *Choc de cavalerie.*

H. 47 c. — L. 58 c. — T.

Autre épisode de la guerre dont une action est représentée dans le tableau précédent. Au premier plan, à droite, un marais dans lequel se sont engagés plusieurs combattants. Au milieu de l'avant-plan, un Turc, vêtu de rouge, vu de dos et monté sur un cheval blanc, reçoit d'un officier européen un coup de pistolet en pleine poitrine. Des groupes de combattants sont dispersés sur différents points. Signé au bas de la gauche, comme au précédent.

Ces deux tableaux proviennent de l'abbaye de Saint-Bernard, près d'Anvers. Dans un état des objets d'art appartenant à ce monastère adressé, en 1777, par l'abbé au ministre Cobenzel, se trouvent mentionnés : « Deux petits tableaux représentant des batailles de Turcs, par le chevalier Breydel. » Ils furent transportés à Bruxelles lors de la suppression des communautés religieuses et déposés au Musée. On trouve dans les anciens catalogues l'indication d'une copie en petite dimension de la *Défaite de Porus*, par Le Brun, signée du chevalier Breydel. Nous ignorons dans quelle circonstance elle a disparu du Musée.

BROUWER (Adrien), né en 1608, mort en 1640 (École flamande).

La question du lieu de la naissance d'Adrien Brouwer est un problème qui n'est pas encore résolu. C'est Harlem, selon les uns; c'est Audenarde, suivant les autres. Les prétentions d'Audenarde sont antérieures à celles de Harlem. Du reste, il n'y a pas plus de preuves positives d'un côté que de l'autre. On attend encore un acte authentique. En l'absence des preuves, il faut se contenter des présomptions et les mots *Natione Flander*, qui suivent le nom de Brouwer au bas du portrait du peintre, gravé par Bolswert d'après Van Dyck, sont en faveur d'Audenarde une présomption qui certes n'est pas sans valeur. Quoiqu'il en soit, Brouwer fut élève de Frans Hals. Sa vie eut le décousu du plus parfait désordre. D'Anvers il alla à Amsterdam, puis à Paris et il revint enfin à Anvers où il mourut misérablement à l'âge de 32 ans.

128. *La dispute au cabaret.*

H. 32 c. — L. 47 c. — B.

Au centre, un groupe de cinq figures; une dispute s'est élevée pendant une partie de cartes, et les horions ont suivi de près les gros mots. Un des joueurs vient d'être terrassé et il a déjà reçu d'un adversaire, qui le tient au collet, un coup de cruche à bière qui lui a fendu le front. Un témoin s'efforce de séparer les combattants. Une femme tourne la tête vers un personnage qui regarde la scène en se tenant prudemment derrière une cloison. Un autre avance la tête par l'ouverture d'une porte entrebaillée.

Ce tableau faisait partie du premier envoi de Paris, en 1802.

BRUEGHEL (Jean) dit Brueghel de Velours, né à Bruxelles en 1568, mort à Anvers en 1625 (École flamande).

De nouvelles indications pour la biographie de ce peintre ont été données, dans le supplément du catalogue d'Anvers, par M. Th. Van Lérius, qui a démontré l'existence de deux Jean Brueghel, précédem-

ment confondus. Celui dont il est ici question est Jean Brueghel, le père. Il reçut les premières leçons de son aïeule du côté maternel, la veuve de Pierre Coucke, puis il entra dans l'atelier de P. Goetkint et termina ses études sous la direction d'un peintre dont on ignore le nom. Il voyagea en Italie où il trouva un généreux protecteur dans le cardinal Frédéric Borromée, pour lequel il continua de travailler après son retour en Belgique, les archiducs Albert et Isabelle lui conférèrent le titre de peintre de leur cour et le comblèrent de marques d'estime. Rubens, qui faisait grand cas de son talent et qui avait pour lui de l'amitié, orna de figures plusieurs de ses paysages. Henri Van Balen fut son collaborateur le plus habituel pour cette partie de ses tableaux qu'il n'était cependant pas incapable d'exécuter lui-même, car il *étoffa* suivant l'expression usitée parmi nos artistes, les tableaux de différents paysagistes et principalement ceux de Josse de Momper.

129. *La prédication de saint Norbert contre l'hérésie de Tanchellinus, à Anvers.*

H. 68 c. — L. 88 c. — B.

Saint Norbert est debout devant le portail de l'église Saint-Michel; il a sous ses pieds quatre personnages qui représentent la secte des partisans de Tanchellinus : deux hommes dont l'un tient une hostie, un soldat armé d'un glaive teint de sang, et une femme. Derrière le saint sont plusieurs moines de l'ordre des Prémontrés, amenés par l'archevêque de Magdebourg, pour le seconder dans sa mission. En avant du parvis de l'église, s'est formé un grand cercle d'auditeurs. Au premier rang sont des femmes, assises par terre avec des enfants; derrière elles se tiennent des hommes debout et quelques cavaliers. A droite, un charretier assis sur un cheval blanc et ayant près de lui un homme en jaquette rouge. A gauche, dans la demi-teinte, contre la grille du portail de l'église, un soldat, une femme et deux jeunes garçons. Sur le devant, vers la droite, un homme en cheveux gris, coiffé d'une toque rouge, juste au corps jaune clair, chausses blanches rayées de bleu, appuyé sur un bâton. Au fond, vue de la cathédrale d'Anvers et de plusieurs rues de la ville.

Ce tableau fut vendu, en 1853, au Musée par les héritiers de feu

M. Dansaert-Engels comme étant de Jean Schoreel. Il avait été offert, à la fin du siècle dernier par les religieux de l'abbaye du Parc, près de Louvain, à M. Dansaert qui les avait aidés à soustraire les objets précieux formant le trésor du monastère, aux recherches des commissaires républicains, et qui faillit payer de sa tête le service qu'il leur rendit en cette circonstance. D'après ce qui fut affirmé à M. Dansaert par ceux qui lui remirent ce témoignage d'une gratitude bien méritée, le tableau de la *Prédication de saint Norbert* fut peint par Schoreel pour l'abbaye du Parc, appartenant à l'ordre des Prémontrés, dont saint Norbert fut, comme on sait, le fondateur. Il était resté de tradition dans le couvent que le personnage appuyé sur un bâton, vers la droite des premiers plans, était le portrait de l'artiste. Tels sont les renseignements qu'un membre de la famille Dansaert a bien voulu nous communiquer. Les experts du Musée furent unanimes à refuser d'admettre la tradition qui attribuait la *Prédication de saint Norbert* à Schoreel, et à reconnaître dans ce tableau une œuvre de Jean Brueghel. Il existait plusieurs tableaux de Jean Brueghel dans le cabinet de l'abbé de Saint-Michel, à Anvers. La description n'en a pas été conservée malheureusement. Peut-être la *Prédication de saint Norbert* était-elle du nombre et Brueghel l'avait-il exécutée à la demande de l'abbé, pour honorer la mémoire du fondateur de l'ordre dont les religieux de Saint-Michel suivaient la règle. Ce serait, en quelque sorte, la seule manière d'expliquer comment, peintre de fleurs et de paysages animés par des sujets mythologiques ou par des épisodes de la vie champêtre, Brueghel eut la fantaisie de représenter une action empruntée à l'hagiographie, car on ne connaît pas de lui d'autre composition de ce genre. Il y aurait lieu de supposer, dans cette hypothèse, que la *Prédication de saint Norbert* passa du couvent de Saint-Michel d'Anvers à l'abbaye du Parc, également de l'ordre des Prémontrés. Le R. P. Raymaekers qui a publié des *Recherches historiques sur l'ancienne abbaye du Parc*, ne fait mention d'aucun tableau sur le même sujet commandé par cette maison soit à Schoreel, soit à J. Brueghel, soit à tout autre. Par une coïncidence qui ne doit pas être passée sous silence, il se trouve qu'entre le portrait gravé de Schoreel et le personnage du tableau dans lequel il faudrait voir l'auteur de la peinture, d'après la tradition des religieux de l'abbaye du Parc, la ressemblance est incontestable. Ce n'est sans doute qu'un jeu du hasard, lequel n'infirme pas le jugement porté par les experts du Musée; mais il nous a paru trop singulier pour que nous n'en fissions pas mention.

Acquis en 1853, de Mme Dansaert-Enghels, pour la somme de 3,000 fr.

Voyez Balen (Henri Van) et J. Brueghel.

CALABRESE. Voyez PRETI (MATTIA).

CALIARI (PAOLO), dit PAOLO VÉRONÈSE, né à Vérone en 1528, mort en 1588 (École vénitienne).

Il commença par étudier la sculpture sous la direction de son père, Gabriel Caliari; après quoi, sa vocation pour la peinture s'étant déclarée, il entra dans l'atelier d'Antonio Badile, son oncle. Après avoir exécuté différents travaux à Vérone, il visita Mantoue et Vicence; puis il se rendit à Venise, où il se fixa. Les églises et le palais ducal de cette ville sont remplis de ses immenses travaux. Dès son début, il s'éleva au-dessus de la plupart de ses rivaux; mais ce fut surtout après un voyage à Rome, où il étudia les œuvres de Raphaël et de Michel-Ange, que son génie prit tout son essor. On admire Paolo Caliari partout où l'on rencontre de ses productions; mais c'est à Venise seulement qu'on peut se former une juste idée de son talent.

130. *Junon versant ses trésors sur la ville de Venise.*

H. 3 m. 50 c. — L. 1 m. 45 c. — T.

Dans la partie supérieure du tableau, Junon tient des couronnes, des vases précieux, des joyaux, de l'or et la couronne ducale, qu'elle laisse tomber sur la ville de Venise, personnifiée dans une femme qui s'appuie, d'un côté, sur le globe terrestre et de l'autre, sur un lion. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Ce tableau fut exécuté par Paul Véronèse pour remplir un des compartiments du plafond de la salle du Conseil des Dix, dans le palais ducal de Venise. Il fut enlevé par les commissaires français en 1797 et transporté à Paris, en même temps qu'une grande composition du même maître, représentant Jupiter foudroyant les vices du monde, laquelle fut placée à Versailles, d'où on la retira pour en enrichir le Musée du Louvre. Notre fragment faisait partie du deuxième envoi de France (1811). Gravé par Valentin Lefebvre.

131. *Adoration des bergers.*

H. 1 m. 22 c. — L. 1 m. 95 c. — T.

L'Enfant Jésus est vers la gauche, couché dans son berceau; la Vierge, les bras étendus, est en adoration devant son divin fils; à ses côtés, sont deux bergers dont l'un, vêtu de blanc, tient un agneau; l'autre, appuyé sur une colonne, a une cornemuse sous le bras. A la gauche du tableau, il y a cinq bergers, dont trois sont prosternés autour du berceau de l'Enfant Jésus; les deux autres sont debout. Au fond, un paysage, où l'on voit représenté l'épisode des bergers avertis par l'ange. — *Pet. fig.*

Ce tableau, provenant du premier envoi de Paris, se trouvait autrefois à Versailles, dans les petits appartements du roi. Il est décrit par Lépicié sous le titre de *la Nativité de Notre-Seigneur*.

132. *Sainte Famille, avec sainte Thérèse et sainte Catherine.*

H. 2 m. 72 c. — L. 2 m. 20 c. — T.

La Vierge, ayant sainte Thérèse à sa gauche, est en adoration devant l'Enfant Jésus, posé sur l'appui du péristyle d'un palais. Sainte Catherine, agenouillée en avant de cet appui, étend la main comme pour préserver l'Enfant divin d'une chute; elle est vêtue d'une robe de drap d'or, ornée de pierreries, et d'un manteau noir. Saint Joseph est à la gauche et semble aider le petit saint Jean à s'élever jusqu'à l'appui où repose l'Enfant Jésus. La scène se passe à l'entrée d'un palais, sous une sorte de baldaquin d'étoffe rouge à bords découpés. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient du second envoi de Paris. Il faisait jadis partie de la collection du roi de France et se trouvait dans le grand appartement à Versailles. Lépicié le décrit sous le n° 10 des œuvres de Paul Véronèse.

CARAVAGE (École du).

133. *Déposition du Christ au tombeau.*

H. 2 m. 14 c. — L. 1 m. 47 c. — T.

Le corps de Jésus-Christ est porté par Joseph d'Arimathie et par Nicodème, qui s'apprêtent à le déposer dans la tombe. Derrière ce groupe, sont la Vierge, saint Jean et la Madeleine exprimant leur douleur. Celui des disciples qui est au premier plan et soutient les jambes du Christ, est vêtu d'une tunique jaune à manches noires; l'autre est habillé de rouge. — *Fig. gr. nat.*

Les éditions précédentes du catalogue contenaient sur ce tableau la note suivante : « Il existe un tableau semblable dans l'église de San Pietro in Montorio à Rome, cité comme le chef-d'œuvre de Vanderzanne, élève de Caravage. » Dans des éditions antérieures, le même tableau figurait sous le nom de Baburen. Cette attribution semblerait s'accorder avec l'indication suivante d'une estampe décrite dans le catalogue Winckler : « Le Christ mis dans le sépulcre par les siens. *Theod. Bab. pinx.* Sans nom de graveur. D'après un tableau de Pietro Montorio à Rome; in-fol., très-rare. » Nous n'avons pu, malheureusement, nous procurer une épreuve de cette estampe pour constater si la composition était bien celle de notre tableau. Théodore Baburen a-t-il traité une seconde fois le même sujet? Ce qu'on croit pouvoir affirmer, c'est que notre *Déposition du Christ au tombeau* n'est pas une copie. Elle a toute la franchise et toute l'énergie d'une production originale. On ne sait pas grand'chose de T. Baburen. Corneille de Bie, qui lui a consacré six vers, l'appelle Theodor Babuer van Hollandt. Houbraken dit qu'il travailla dans la manière de Peeter Neefs, et cette étrange méprise a été reproduite par d'autres biographes. Mariette qui parle, dans ses annotations de l'*Abecedario*, de l'estampe dont il vient d'être question, appelle l'artiste Théodore Babuer de Harlem. « Ce peintre est flamand, dit-il, et a travaillé dans la manière de Michel-Ange de Caravage, dont je le crois contemporain. On voit de lui, dans une chapelle de l'église de Saint-Pierre *in Montorio* à Rome, des peintures qui sont fort estimées et qui sont, en effet, d'un ton de couleur très-vigoureux. Lorsqu'on demande à Rome de qui sont les peintures susdites, on se contente de dire qu'elles sont de Fiaminghetto. Cela pourrait faire croire que l'artiste est mort jeune et qu'ayant laissé très-peu

d'ouvrages, sa mémoire s'est insensiblement effacée. » Huber et Stimmel décrivent, dans le catalogue de la collection Winckler, plusieurs estampes gravées d'après des peintures de Babuer ou Baburen. L'une de ces estampes reproduit un tableau ayant pour sujet une femme tenant un chapelet, lequel aurait fait partie du Musée de Berlin, suivant les auteurs de ce catalogue. La pièce, gravée par G. Bartsch, est marquée *Babueren pinxit.* Le catalogue du Musée de Berlin ne mentionne aucune production de ce peintre. Parmi les autres estampes citées dans le catalogue Winckler, se trouve une scène de soldats buvant et jouant, sujet analogue à ceux que traitait Michel-Ange de Caravage et dont le choix semble confirmer l'assertion que Théodore Babuer aurait été élève de ce maître.

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de France (1811). Il était porté sur l'état comme étant de l'école du Caravage et comme provenant du château de Versailles.

CARLIER (Jean-Guillaume), né à Liége vers 1638, mort en 1675 (École flamande).

Élève de Bertholet Flémale, il alla à Paris retrouver son maître qui s'y était établi, et il l'aida dans ses travaux ; mais il ne tarda pas à revenir dans sa ville natale. Il mourut, dit-on, de l'émotion qu'il éprouva au milieu des troubles occasionnés à Liége par l'entrée des troupes françaises dans cette ville, en 1675.

134. ***Le Martyre de saint Denis,*** esquisse.

H. 70 c. — L. 55 c. — T.

Saint Denis est agenouillé sur une plate-forme en pierre et prêt à recevoir le coup qu'un bourreau se dispose à lui porter. Deux cadavres gisent à ses côtés : ce sont ceux de saint Rustique et de saint Eleuthère, qui ont subi le martyre avant lui. Autour de la plate-forme, des gardes et des spectateurs ; au fond, un temple ; dans le haut, deux anges apportant des couronnes et des palmes. — *Pet. fig.*

Cette esquisse est le projet du grand tableau exécuté par l'artiste pour orner la voûte de l'église Saint-Denis à Liége. Les commissaires français ayant voulu faire détacher, en 1793, ce tableau qui était peint sur bois et dont le poids était considérable, il s'échappa des mains des

ouvriers et tomba au milieu de l'église, non sans souffrir de grands dommages, on le comprend aisément. Il a été replacé et restauré.

Acquis en 1849, de M. Félix Le Roy, 200 francs.

CARRACCI (ANNIBALE), né à Bologne en 1560, mort à Rome en 1609 (École bolonaise).

Élève de son cousin Ludovico Carracci, Annibale s'éloigna de Bologne, d'après les conseils de celui-ci, pour aller visiter les villes de l'Italie qui avaient été, à différentes époques, les grands foyers de l'art. A son retour il fonda, avec Agostino et Ludovico Carracci, la célèbre académie de Bologne. Plus tard il fut appelé à Rome par le cardinal Farnèse, pour décorer la galerie de son palais, travail immense auquel il consacra huit années et qui est resté son chef-d'œuvre.

135. *Diane au bain, surprise par Actéon, qu'elle change en cerf.*

H. 55 c. — L. 80 c. — T.

Diane est debout près de la vasque d'une fontaine sur laquelle elle s'appuie; elle étend les bras vers Actéon qui passe dans le fond du tableau, en jetant sur la déesse un regard indiscret, et qui commence à subir sa métamorphose. A droite, deux nymphes se voilant à la hâte; au delà du bassin de la fontaine, deux autres nymphes se cachant dans la feuillée et une baigneuse sortant de l'eau. Au premier plan, à gauche, un carquois et des flèches.

Acquis en 1847, de M. Quesney-Le Rouge pour la somme de 2,000 francs.

CASTIGLIONE (GIOVANNI-BENEDETTO), né à Gênes en 1616, mort à Mantoue en 1670 (École génoise).

Élève de Gio. Bat. Paggi et de Gio. Andrea de'Ferrari, il reçut quelques conseils de Van Dyck pendant le séjour de l'artiste flamand à Gênes. D'humeur voyageuse, il séjourna successivement dans plu-

sieurs villes de l'Italie et finit par se fixer à Mantoue, auprès du duc Charles Ier, qui lui avait donné le titre de peintre de sa cour.

136. *Portrait d'homme.*

H. 72 c. — L. 57 c. — T.

Le personnage, tourné vers la droite, a une longue barbe rousse; il est coiffé d'une calotte de velours noir. — *Fig. à mi-corps gr. nat.*

CHAMPAIGNE (Philippe de), né à Bruxelles en 1602, mort à Paris en 1674. (École flamande).

Deux peintres obscurs, Bouillon et Michel Bourdeaux, furent ses premiers maîtres ; il entra ensuite dans l'atelier de l'Anversois Jacques Fouquières. A l'âge de dix-neuf ans il partit pour Paris et se lia avec Nicolas Poussin. Il ne fit qu'un séjour de courte durée dans cette capitale, à cause des démêlés qu'il eut avec un artiste en crédit à la cour; mais celui-ci étant mort, il fut rappelé et chargé de travaux considérables par la reine Anne d'Autriche, qui le nomma son peintre. Il décora plusieurs églises et des résidences royales, ainsi que le palais du cardinal de Richelieu. Presque tous les grands personnages de son temps ont été peints par lui. Son nom se rattache à l'histoire de Port-Royal, où le conduisaient souvent ses relations avec les Jansénistes et où il avait mis sa fille. Il fut nommé membre de l'Académie de peinture de Paris lors de sa fondation et y occupa ensuite les fonctions de professeur, puis celles de recteur.

137. *Présentation au temple.*

H. 2 m. 50 c. — L. 1 m. 92 c. — T.

Siméon, au centre de la composition, tient l'Enfant Jésus dans ses bras; à sa droite, la Vierge et saint Joseph portant une corbeille où sont des colombes : derrière ce groupe, apparaissent une tête de femme et celle d'un enfant; à la gauche de Siméon, une groupe de quatre figures dont plusieurs passent

pour être les portraits des hôtes illustres de Port-Royal, et parmi lesquels se trouve indubitablement celui de Pascal. La scène se passe devant le portique d'un temple où l'on aperçoit un grand prêtre et un lévite officiant. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau faisait partie du premier envoi de Paris. Il provenait de l'église du monastère des Carmélites de la rue saint Jacques, où Philippe de Champaigne avait été employé, par l'ordre de la reine Marie de Médicis, à exécuter des travaux considérables. Philippe de Champaigne a traité le même sujet, avec peu de différences, dans une toile tout à fait capitale qui se trouve au Musée de Dijon et provient de Versailles (collection de Louis XIV). Le groupe principal est identique avec celui du tableau de Bruxelles. Il n'y a de changements que dans la disposition des personnages de droite.

138. *Sainte Geneviève.*

H. 1 m. 40 c. — L. 55 c. — T.

La sainte est tournée vers la droite, un genou appuyé sur une pierre, les mains jointes et les regards tournés vers le ciel. Près d'elle sont deux moutons. Fond de paysage, avec vue de monuments de Paris. — *Fig. demi-nat.*

Ce tableau faisait partie du premier envoi de Paris. Il provenait, ainsi que le précédent, de l'église Saint-Séverin, de cette ville. Gravé par Nic. Van Plattenberg (Plate-Montagne) et par Cl. Duflos.

139. *Saint Joseph.*

H. 1 m. 40 c. — L. 55 c. — T.

Le saint, tourné vers la gauche, tient d'une main le rameau fleuri et de l'autre une règle de charpentier. Près de lui, une hache et une pièce de bois. — *Fig. demi-nat.*

Ce tableau, pendant du précédent, a la même origine.

140. *Saint Ambroise.*

H. 1 m. 83 c. — L. 58 c. — B.

Le saint est vu de face ; il tient de la main gauche la crosse pastorale et fait, de la main droite, le signe de donner la bénédiction. — ***Fig. gr. nat.***

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris (1811). Il provenait de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

141. *Saint Étienne.*

H. 1 m. 83 c. — L. 58 c. — B.

Le saint, debout et tourné vers la gauche, tient un grand livre sous le bras, et une palme de la main droite. — ***Fig. gr. nat.***

Même provenance que le précédent.

142. *Saint Benoît nourri par le frère Romain.*

H. 1 m. 5 c. — L. 1 m. 47 c. — T.

Retiré dans la grotte où il s'est réfugié pour fuir les séductions du monde, saint Benoît reçoit chaque jour la visite d'un religieux du monastère voisin, appelé frère Romain, qui lui descend des aliments au moyen d'une corde à laquelle est attachée une sonnette pour servir d'avertissement.

143. *Saint Benoît recevant la visite du curé de Monte-Preclaro.*

H. 1 m. 5 c. — L. 1 m. 97 c. — T.

Une voix mystérieuse a révélé l'existence de saint Benoît au curé de Monte-Preclaro qui s'est mis à sa recherche, l'a découvert et lui fait partager un repas composé des provisions dont il s'est muni, pour célébrer avec lui le jour de Pâques.

144. *La Pierre exorcisée.*

H. 1 m. 5 c. — L. 80 c. — T.

Pendant qu'on élevait l'église du monastère du Mont-Cassin, une pierre résistait aux efforts faits par les religieux pour la soulever. Saint Benoît vient, récite une oraison; le diable, qui rendait la pierre immobile, s'enfuit, et les moines la soulèvent aisément.

145. *Placide retiré de l'eau par le frère Maur.*

H. 1 m. 5 c. — L. 2 m. 20 c. — T.

Un jeune moine nommé Placide, étant allé puiser de l'eau, fut entraîné par le courant du fleuve. Saint Benoît envoya aussitôt à son secours le frère Maur, auquel il donna sa bénédiction et qui marcha sur l'eau comme il l'eût fait sur la terre.

146. *Le Pain empoisonné.*

H. 1 m. 5 c. — L. 2 m. 50 c. — T.

Irrités de la sévérité de la règle que leur a imposée saint Benoît, les religieux de son monastère veulent se débarrasser de lui, en lui faisant manger un pain empoisonné. Il découvre leurs perfides intentions, en faisant le signe de la croix, par l'effet d'une révélation céleste.

147. *La Fontaine miraculeuse.*

H. 1 m. 5 c. — L. 1 m. 47 c. — T.

Par l'effet des prières de saint Benoît, un monastère situé au sommet d'une montagne et privé d'eau, est doté du bienfait d'une source abondante et fraîche.

148. *La Hache rattachée à son manche.*

H. 1 m. 5 c. — L. 2 m. 20 c. — T.

Un religieux, chargé de couper des branches au bord d'une rivière, laissa tomber dans l'eau le fer de sa hache. Saint Benoît présente le manche à la surface de l'eau, et le fer vient de lui-même reprendre sa place.

149. *L'Enfant ressuscité.*

H. 1 m. 5 c. — L. 1 m. 45 c. — T.

Un paysan, dont le fils était mort, apporte le corps de l'enfant à saint Benoît, qui le rappelle à la vie par ses prières.

150. *L'Incendie imaginaire.*

H. 1 m. 5 c. — L. 2 m. — T.

Des moines ayant trouvé une idole, la jetèrent dans la cuisine du monastère; il en sortit des flammes qui semblèrent menacer de dévorer tout l'édifice; saint Benoît accourt, fait une prière, et toute trace de feu disparaît.

151. *Saint Benoît chez sa sœur.*

H. 1 m. 5 c. — L. 2 m. 50 c. — T.

Saint Benoît étant allé voir sa sœur, sainte Scolastique, celle-ci voulut le retenir au delà du temps qu'il avait fixé pour son départ, et implora le ciel à cette fin. Il survint aussitôt un orage qui empêcha le saint de se mettre en route. — *Fig. 1/3 de nat. comme dans les neuf tableaux précédents.*

Philippe de Champaigne avait peint pour l'abbaye du Val-de-Grâce, à Paris, une série de tableaux dont les sujets étaient tirés de la vie de saint Benoît. C'est par ordre de la reine Anne d'Autriche qu'il avait

exécuté ce travail. Le monastère du Val-de-Grâce, occupé par des Filles de la Réforme de Saint-Benoît, était particulièrement affectionné de la reine, qui s'y retirait souvent, et les tableaux de Champaigne décoraient l'une des pièces de l'appartement qui lui était réservé. Il y a toute apparence que c'étaient ceux que possède aujourd'hui le Musée de Bruxelles.

132. *Portrait de Philippe de Champaigne.*

H. 95 c. — L. 72 c. - T.

L'artiste, vu de trois quarts, est tourné vers la gauche; il a la main droite appuyée sur la poitrine, et tient de la main gauche un rouleau, sur lequel on lit la date de 1668. La tête se détache sur un groupe d'arbres; fond de paysage avec une vue de Bruxelles, où l'on distingue les tours de Sainte-Gudule et la flèche de l'hôtel de ville. — ***Buste gr. nat.***

Ce portrait est la répétition de celui qui se trouve au Musée du Louvre. Gravé par Edelinck, en 1676.

Acquis en 1847, de M. Thys, pour la somme de 1,000 francs.

CHAMPAIGNE (Jean-Baptiste de), né à Bruxelles en 1643, mort à Paris en 1681 (École flamande).

Il fut élève de son oncle, Philippe de Champaigne. Celui-ci, ayant perdu son fils, fit venir son neveu à Paris et s'occupa de son éducation d'artiste. Il le fit ensuite voyager en Italie et, à son retour, il l'associa à ses travaux. On suppose que J.-B. de Champaigne exécuta son tableau de l'*Assomption de la Vierge* dans un voyage qu'il fit à Bruxelles, peu de temps après être revenu d'Italie. Il fut nommé membre de l'Académie de Paris, en 1663, et professeur l'année suivante. D'après une indication donnée par les registres de l'Académie, il mourut le 21 septembre 1681. La date de 1693, inscrite dans le catalogue du Musée du Louvre, est inexacte.

153. *Assomption de la Vierge.*

H. 4 m. 10 c. — L. 2 m. 65 c. — T.

Les apôtres et les saintes femmes entourent le tombeau de la Vierge et contemplent la mère du Sauveur qui s'élève dans une gloire d'anges. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Ce tableau provient de l'église Sainte-Gudule, où il surmontait la chapelle de la Vierge.

154. *Saint Pierre.*

H. 68 c. — L. 90 c. — T.

Le saint, dans l'attitude de la dévotion, a les regards levés au ciel et les mains jointes. La clef, qui lui sert d'attribut, pend à un cordon passé à son bras droit.

Dans les premiers catalogues, ce tableau avait été inscrit sous le nom de Ribera, et cette attribution fut longtemps conservée. On finit par reconnaître une erreur qui ne pouvait s'expliquer que par l'ignorance absolue où l'on était en Belgique, il y a 60 ans, du style des peintres espagnols. Le *Saint Pierre*, auquel on avait fait l'honneur d'une trop illustre paternité, fut mis aux anonymes, non sans avoir été, toutefois, attribué, par une nouvelle méprise, à Crayer dans une des éditions du catalogue.

Ce tableau provient du premier envoi de Paris (1802). Il était ainsi désigné: Inconnu, *Saint Pierre le repentant.*

CLAUDE LORRAIN. Voyez Gelée (Claude).

CLERCK (Henri de), né à Bruxelles en 1570, mort en 1629. (École flamande).

Le nom de cet artiste a été le plus souvent écrit ainsi : De Klerck; mais c'est à tort La signature que portent les deux tableaux du Musée en fait connaître la véritable orthographe. Henri de Clerck fut élève de Martin de Vos. Il a laissé un nombre assez considérable de tableaux d'autel qui se trouvaient, pour la plupart, dans les églises de Bruxelles

et l'on a loué son talent comme portraitiste. On lui attribue également quelques paysages. Henri De Clerck passait pour cultiver avec succès la poésie flamande. On manque de renseignements sur sa vie. Les dates de sa naissance et de sa mort sont même données comme des traditions, plutôt que comme des faits appuyés de preuves.

135. *Sainte Famille* (triptyque).

Tableau : H. 3 m. 5 c. — L. 2 m. 45 c. — B.
Volets : H. 3 m. 5 c. — L. 1 m. 5 c. — »

Dans le tableau central, la Vierge, assise, tient l'Enfant Jésus sur ses genoux et regarde, en souriant, saint Jean présenté par sainte Élisabeth. Saint Jean avance les bras vers l'Enfant Jésus. Sainte Anne, assise près de la Vierge, tient un des bras de l'Enfant Jésus. Derrière la Vierge, est saint Joseph et derrière sainte Anne, saint Joachim. Le grand-prêtre Aaron est à la gauche, ayant un livre entre les mains. A droite sont des mères avec leurs enfants. Au premier plan, deux enfants jouent avec un chien. Dans le haut, deux anges tiennent une palme et une couronne au-dessus de la Vierge. Au fond, un portique à jour, à travers lequel on voit se dérouler un paysage. — La composition du volet droit a pour sujet le Jugement de Salomon. Sur le volet gauche, saint Yves est représenté repoussant les offres des plaideurs. Sur le devant, se trouve une femme allaitant un enfant, allégorie de la veuve et de l'orphelin auxquels saint Yves va faire rendre justice. — Le tableau central est signé, sur la marche du trône de la Vierge :

H · DE · CLERCK,

— *Fig. gr. nat.*

Anciens dépôts ; provenait de l'église Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles.

156. *Jésus-Christ appelant à lui les petits enfants.*

H. 2 m. 55 c. — L. 1 m. 95 c. — B.

Jésus-Christ, assis au milieu de la composition, est entouré de femmes qui lui présentent leurs enfants ; au fond, d'autres femmes et plusieurs apôtres. Sur le bord de la pierre qui supporte le siége où le Christ est assis, on lit :

H. DE. CLERCK.

— *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église Sainte-Gudule, où il était placé dans la neuvième chapelle.

COELLO (Alonso Sanchez), né à Benyfayro, près de Valence, au commencement du XVI^e^ siècle, mort à Madrid en 1590 (École espagnole).

On a longtemps ignoré le lieu de la naissance de ce peintre ; on manque encore de renseignements sur la première période de sa carrière, celle des études. Comme il accompagna à Lisbonne Antoine Moor chargé par Charles-Quint d'aller exécuter les portraits des membres de la famille royale, peut-être est-il permis de supposer qu'il reçut des leçons de ce maître. Sanchez Coello devint le peintre affectionné de Philippe II, qui le traita non-seulement avec faveur, mais avec familiarité et près duquel il était en si grand crédit, que les plus hauts personnages recherchaient sa protection. Il a peint quelques tableaux d'histoire ; mais c'est surtout comme portraitiste qu'il se distingua. Tous les membres de la famille royale d'Espagne posèrent devant lui. La plupart de ses portraits, placés dans le palais du Prado et dans l'ancien Alcazar de Madrid, furent malheureusement détruits dans des incendies. Ces pertes regrettables donnent d'autant plus de prix aux œuvres du maître que possède le Musée de Bruxelles.

157. *Portrait de Jeanne d'Autriche, fille de Charles-Quint.*

H. 1 m. 10 c. — L. 90. — T.

Elle est debout près d'une colonne : robe noire, dont le corsage est parsemé de boutons de pierreries ; col droit et petite fraise plissée ; cheveux relevés, coiffure de perles et pierreries. Elle tient de la main gauche des gants et un éventail, et appuie la droite sur la tête d'un petit nègre. En haut, à droite, est cette inscription : ÆTATIS 17.
— *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Ce portrait, ainsi que les deux suivants du même maître, faisait autrefois partie de la galerie espagnole formée par Louis-Philippe et déposée au Musée du Louvre. Il a été acheté à Londres, à la vente des tableaux provenant de la succession de ce prince, pour la somme de 110 liv. st. (2,773 francs).

158. *Portrait de Marguerite de Parme, fille de Charles-Quint et gouvernante des Pays-Bas.*

H. 90. — L. 70. — T.

Elle est debout et vue de face : robe de dessous blanche à col droit, robe de dessus noire, brodée d'or, garnie d'aiguillettes aux manches ; cheveux relevés et surmontés d'une petite toque en velours noir, avec bouquet de plumes sur le côté. Elle a dans les mains une bride et un mors. Est-ce le symbole de la modération ou bien une allusion au pouvoir que Marguerite de Parme fut appelée à exercer dans les Pays-Bas ; ce mors représente-t-il l'autorité souveraine, remise en ses mains pour dompter les populations soulevées contre la tyrannie de Philippe II ? — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Même provenance que le précédent ; payé 90 liv. sterl. (2,268 fr.).

159. *Portrait de Marie d'Autriche, fille de Charles-Quint.*

H. 1 m. 10 c. — L. 90 c. — T.

Elle est debout, le bras gauche appuyé sur une table couverte de velours rouge; la main droite, qui pend, est gantée. Robe noire à nœuds blancs, garnie d'aiguillettes d'or aux manches et aux épaules; guimpe blanche brodée d'or; grande croix émaillée sur la poitrine; ceinture d'or; coiffure en perles et pierreries. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Même provenance que les deux précédents; payé 106 livres sterling (2,672 francs).

CORTONE (Pietro di). Voyez Berettini.

COSSIERS (Jean), né à Anvers en 1600, mort en 1671 (École flamande).

Élève de Corneille de Vos le Vieux, il voyagea dans sa jeunesse et revint ensuite se fixer à Anvers. On a peu de renseignements sur sa vie. Il se distingua comme portraitiste en même temps que comme peintre de genre. Il est dit dans une inscription mise au bas de son portrait, gravé par P. de Jode, qu'il travailla pour le roi d'Espagne. On voit, en effet, trois tableaux de sa main au Musée de Madrid. Son nom est orthographié de différentes manières: Cotsiers, Coutsiers, Causier. Il signait *Cossiers*.

160. *Le Déluge universel.*

H. 2 m. 92 c. — L. 3 m. 80 c. — T.

A droite, une élévation que les eaux ont commencé à envahir et sur laquelle se sont réfugiés un grand nombre d'hommes, de femmes, d'enfants et d'animaux; à gauche, même disposition, et de grands arbres auxquels grimpent des personnages; l'espace du milieu est rempli par les eaux : plusieurs corps y

flottent; une femme est étendue sur un cheval qui fait des efforts pour gagner le monticule de droite ; au fond apparaît l'arche. — *Fig gr. nat.*

Sur l'état des tableaux délivrés en 1811 à la ville de Bruxelles par décret impérial, figurait un *Déluge* de Michel Coxcie, provenant de l'église Saint-Lazare, de Paris. On ne trouve pas ce tableau dans le catalogue du Musée de Bruxelles, imprimé aussitôt après la réception des toiles envoyées de Paris, mais on y voit apparaître le *Déluge* de Cossiers, qui n'était pas mentionné dans les catalogues antérieurs. Les dimensions du prétendu Coxcie, indiquées dans l'état d'envoi, sont précisément celles du tableau de Cossiers. Il n'est pas douteux qu'une erreur de nom n'ait été commise par l'administration des Musées de Paris et qu'elle n'ait été rectifiée par le conservateur de la galerie de Bruxelles. Le *Déluge* de Cossiers avait été retrouvé en fort mauvais état dans les greniers de Saint-Lazare, par Lenoir, qui le fit réparer et qui l'attribuait à Tintoret, par une erreur assurément très-glorieuse pour le peintre anversois.

COURTIN (Jacques-François), né à Sens en . . . , mort à Paris en 1752 (École française).

On manque de renseignements sur la vie de cet artiste. On sait seulement qu'il fut élève de Louis Boulogne et qu'il fut élu membre de l'Académie de peinture, le 22 février 1710. Une note des registres de cette Académie fait connaître qu'il mourut le 26 août 1752.

161. *Le Christ mort, devant la Vierge.*

H. 2 m. 52 c. — L. 1 m. 94 c. — T.

Le corps de Jésus-Christ, qui vient d'être descendu de la croix, est étendu aux pieds de la Vierge, qui est assise et tient, appuyé sur ses genoux, un bras de son divin fils. Un ange est agenouillé devant le Christ, un autre est au sommet de l'échelle appuyée contre la croix; dans le haut, deux chérubins; par terre, tous les instruments de la passion. — — *Fig. gr. nat.*

Tableau provenant du premier envoi de Paris et porté sur l'inventaire comme ayant été tiré d'une église de Paris.

COURTOIS (Guillaume), né à Saint-Hippolyte (Franche-Comté) en 1628, mort à Rome en 1679 (École française).

Frère cadet de Jacques Courtois, Guillaume reçut de son père les premières leçons de peinture. Il partit très-jeune pour l'Italie, s'établit à Rome et devint élève de Pietro di Cortone, sans se faire pourtant son imitateur. Le peintre pour lequel il éprouva le plus de penchant, et dont il s'appropria la manière, fut Carlo Maratta. Parfois son style se rapprocha de celui des Carrache pour la vigueur. Lanzi dit qu'il eut, dans plusieurs de ses tableaux, un coloris dont l'éclat rappelait celui des peintres flamands. Guillaume Courtois fut un des artistes les plus renommés de son temps, en Italie. Le pape Alexandre VII lui accorda une protection toute particulière et lui commanda de nombreux travaux. Il fut aussi beaucoup employé pour le prince Borghèse qui l'avait pris en affection. Ses œuvres capitales sont à l'église Saint-André, au palais Quirinal et à Monte-Cavallo. Il mourut à Rome le 15 juin 1679. Cette ville fut exposée aux ravages de la peste pendant qu'il y résidait, et selon toute apparence l'esquisse du Musée de Bruxelles reproduit un épisode pris par l'artiste d'après nature. Français de naissance, Guillaume Courtois est Italien par le talent. Il se considérait si bien, lui-même, comme un enfant de sa patrie d'adoption, qu'il signait à l'italienne : *Guillelmo Cortese.*

162. *L'Ensevelissement des morts pendant la peste, à Rome.*

H. 73 c. — L. 61 c. — T.

Deux hommes, précédés d'un jeune garçon tenant une torche allumée, portent un cadavre sur un drap qui traîne par terre; celui qui soutient le mort par le haut du corps, détourne la tête pour n'en pas respirer les émanations. Un cadavre est étendu au premier plan. Au fond, une arcade, au delà de laquelle se dresse un obélisque. Effet de crépuscule.

Il existe une eau-forte de cette composition, gravée par le peintre lui-même et signée *Guillelmo Cortese pinxit et sculpt.* L'estampe est en sens contraire du tableau.

Acheté à Rome, en 1862, 1,200 francs.

COXCIE (Michel), né à Malines en 1499, mort dans cette ville en 1592 (École flamande).

Il étudia d'abord sous la direction de son père, peintre d'une valeur médiocre, et entra ensuite dans l'atelier de Bernard Van Orley. A l'exemple de son maître, il alla en Italie et fut admis parmi les disciples de Raphaël, dont il s'attacha à imiter le style. De retour dans sa patrie après un assez long séjour à Rome, il se fixa à Malines, où s'écoula le reste de sa carrière. François Ier voulut l'attirer en France; mais son attachement au sol natal lui fit refuser les offres brillantes de ce prince. Philippe II le nomma son peintre. Michel Coxcie reçut le surnom de *Raphaël flamand*, à cause de l'influence exercée sur son talent par les leçons qu'il reçut de l'auteur des Loges. Il a signé quelques-uns de ses tableaux Coxcien ou Coxcyen. Nous avons cru devoir conserver l'orthographe la plus habituelle de son nom, avec d'autant plus de raison qu'elle s'accorde avec la signature de notre tableau.

163. *La Cène* (triptyque).

Tableau : H. 2 m. 75 c. — L. 2 m. 45. — B.
Volets : H. 2 m. 75 c. — L. 1 m. — »

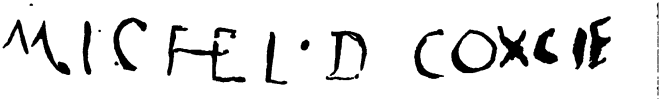
L'action se passe dans une vaste salle, d'une riche architecture, ornée de colonnes et de pilastres en marbre; sous des niches pratiquées dans le mur, sont tracées des inscriptions en langue hébraïque. La table autour de laquelle sont assis Jésus-Christ et les apôtres, est placée diagonalement, du coin de la droite au fond de la gauche. Sur le devant est un jeune garçon versant du vin d'un vase d'or. A droite, est un dressoir chargé d'objets propres au service de la table. Près de ce dressoir, sont deux personnages costumés à la façon du XVIe siècle, et qui sont évidemment des portraits.

Sur le volet gauche est représenté le Lavement de pieds des apôtres. Simon Pierre est assis, un pied plongé dans un bassin de cuivre, tandis que Jésus-Christ, un genou en terre, lui essuie l'autre pied; au fond, les autres apôtres témoignent leur étonnement et leur admiration. Le fond d'architecture est le même que celui du tableau central, pour montrer que

cet épisode est une suite de celui de la Cène et se passe dans le même lieu.

Le sujet du volet droit est Jésus priant sur la montagne des Oliviers. Sur le devant, sont les apôtres endormis. Au fond, est Jésus-Christ agenouillé : un ange lui apparaît. Fond de paysage éclairé par la lune.

Signé sur le vase en terre rouge, près du jeune homme qui verse le vin au premier plan du tableau principal :



— *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église Sainte-Gudule. Il surmontait le grand autel de la chapelle du Saint-Sacrement; les volets étaient placés entre les colonnes de l'autel. Transporté au Musée avec tous les tableaux des églises et des couvents, en 1794, il fut plus tard, non pas restitué aux fabriciens de la cathédrale, mais confié, ainsi que d'autres, à charge de veiller à sa conservation. L'administration communale ayant appris qu'au mépris de cet engagement il se trouvait exposé publiquement dans une salle de vente de la Grand'Place, le fit saisir et réintégrer au Musée.

164. *La Mort de la Vierge* (triptyque).

Tableau : H. 2 m. 38 c. — L. 2 m. 77 c. — B.
Volets : H. 2 m. 38 c. — L. 1 m. 9 c. — »

La Vierge, au centre du tableau, est étendue sur son lit de mort; elle a les mains jointes. A sa droite est l'ange qui lui apporta la branche de palmier cueillie dans le paradis, et qu'elle a supplié de faire en sorte que tous les apôtres fussent réunis autour d'elle; à sa gauche est saint Jean. Les apôtres, formant différents groupes, entourent le lit de la mourante. L'un d'eux est assis à la gauche du premier plan et tient sur ses genoux un livre ouvert; au côté opposé Mara, nièce d'Élisabeth, tenant également un livre sur ses genoux, chante les

lamentations funèbres. Au pied du lit de la Vierge, à l'avant-plan, est une petite table sur laquelle sont placés une chandelle allumée, une corbeille de fruits et un flacon.

Sur le volet de gauche est représentée la ***Descente du Saint-Esprit.*** La Vierge est à la partie supérieure de la composition, ayant saint Jean à sa gauche. A un plan inférieur, sont les apôtres exprimant leur surprise et leur effroi à la vue du miracle.

Au revers de ce volet, est un personnage agenouillé sur un coussin rouge, devant une table couverte d'un tapis de même couleur : il est vêtu d'un pourpoint noir, garni d'une fourrure brune avec broderies et boutons en or; chausses et bas noirs; fraise et manchettes blanches; tenant un livre de la main droite et appuyant la gauche sur le pommeau de son épée. Sur le tapis qui recouvre la table sont les armoiries de la famille Busleyden, surmontées d'une arbalète.

Le sujet du volet de droite est l'***Assomption de la Vierge.*** Les disciples, réunis autour du tombeau qu'ils ont trouvé vide, lèvent les yeux au ciel pour contempler la Vierge, qui est supposée planer au-dessus d'un groupe d'anges, seuls visibles.

Au revers de ce volet, est un personnage agenouillé comme le précédent : il est également vêtu de noir; son manteau est parsemé de boutons de pierreries; une large chaîne d'or lui tombe sur la poitrine; il tient des deux mains un livre de prières. Sur le tapis qui recouvre la table sont les armoiries de La Tour et Taxis, surmontées d'une barque portant plusiéurs personnages. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau avait été peint, comme le fut plus tard celui de Crayer (*voir* le n° 175) pour le Grand-Serment de l'Arbalète de Bruxelles, et décorait également la chapelle de l'église du Sablon, où cette corporation avait son autel. Les personnages représentés sur les revers des volets sont des dignitaires du Grand-Serment. Celui de gauche est, selon toute apparence, Gilles ou Egide de Busleyden, qui fut plusieurs fois échevin de la ville de Bruxelles et que l'archiduc Albert créa chevalier en 1599, c'est-à-dire longtemps après l'époque où il posa devant Michel Coxcie. Le personnage représenté sur le volet de droite est, comme nous l'avons dit, un membre de la famille La Tour et Taxis, vraisemblable-

ment Léonard de Taxis, à qui l'église du Sablon dut de grands embellissements.

L'arbalète et la barque qui surmontent les armoiries des deux doyens étaient les signes distinctifs du Grand-Serment de l'Arbalète, qui les avait fait graver sur son jeton. La barque rappelait une tradition du XIVe siècle relative à la Vierge, patronne du Grand-Serment : « Une femme, nommée Beatrix Soetkens, enleva, de l'église Sainte-Marie d'Anvers, une statue de la Vierge, célèbre par les miracles qu'elle opérait et la transporta sur une barque à Bruxelles. C'était, dit la légende, par l'ordre de la Vierge elle-même que Beatrix Soetkens opérait cette translation. Le peuple alla à sa rencontre et le duc de Brabant prit sur ses épaules la statue de la Vierge, qu'il porta au Sablon. » Telle est la tradition rappelée par la barque adoptée comme insigne par le Grand Serment de l'Arbalète et qui figure au-dessus des armoiries de la Tour et Taxis, sur le volet droit du tableau de Coxcie.

Ce tableau avait été transporté à Paris par les commissaires républicains. Il fut restitué en 1815 et rendu à l'église du Sablon, qui l'avait réclamé comme son ancienne propriété, en même temps que la *Vierge protectrice du Grand-Serment de l'Arbalète*, de Crayer. Il était un de ceux qui avaient le plus souffert du transport, et son état de détérioration s'était encore aggravé depuis son retour au Sablon. Il a été restauré par M. Et. Le Roy.

Acquis en 1862, de l'église du Sablon, pour la somme de 3,000 francs, avec le tableau de Crayer, n° 175.

165. *Le Couronnement d'épines.*

H. 1 m. 93 c. — L. 1 m. 44 c. — B.

Jésus-Christ est assis au centre de la composition. A la gauche, un des bourreaux du divin martyr lui présente le roseau; à la droite, un autre le raille; un troisième, placé derrière lui, lui enfonce sur la tête la couronne d'épines avec un bâton; un quatrième, enfin, également au second plan, se rit des souffrances du Christ. A gauche, un soldat agenouillé, figure engagée dans le cadre. Fond d'architecture; dans les airs, apparition de Dieu le Père. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église Saint-Géry. Il est intitulé, dans les anciennes descriptions : *La Dérision de Notre-Seigneur par les Juifs.*

CRAESBEEK (Attribué à Jos. Van).

166. *Tabagie flamande.*

H. 53 c. — L. 40 c. — B.

Deux hommes sont attablés au premier plan, l'un vêtu d'un large habit gris, l'autre en jaquette rouge; ils allument leur pipe à un réchaud; dans le fond, trois hommes debout, causant, buvant et fumant; l'hôtesse entre par la droite, apportant quelques mets sur un plat.

CRAYER (Gaspard de), né à Anvers en 1582, mort à Gand en 1669 (École flamande).

Il étudia à Bruxelles, dans l'atelier de Raphaël Coxcie, fils de Michel et fut inscrit, à la date du 3 novembre 1607, dans le registre de la corporation des peintres de cette ville. De Crayer était un de ces artistes nés pour s'élever par la seule force de leurs facultés naturelles. Il se plaça de prime-abord fort au-dessus de son maître. Doué d'une merveilleuse facilité de production, il remplit de ses tableaux les églises de Bruxelles et des environs. Plus tard, il alla s'établir à Gand et répandit ses œuvres avec profusion dans la Flandre. Sa carrière laborieuse se prolongea au delà du terme communément assigné aux travaux de l'artiste. La mort seule, qui le frappa à l'âge de 87 ans, put faire tomber de ses mains les pinceaux qu'il maniait encore avec une singulière fermeté. L'année de la naissance de Crayer, donnée inexactement par les biographes, fut rétablie au moyen d'une inscription tracée par l'artiste sur son tableau du *Martyre de saint Blaise* que possède le Musée de Gand, inscription de laquelle il résulte que Crayer exécuta cette peinture en 1668, étant âgé de 86 ans.

167. *La Pêche miraculeuse.*

H. 2 m. 25 c. — L. 3 m. 25 c. — T.

Jésus-Christ est à droite et tourné vers ses disciples. Ceux-ci, au nombre de quatre, sont groupés autour du filet qu'ils viennent de retirer de la mer, plein de poissons de

toute espèce. Saint Pierre est au premier plan et semble écouter attentivement la parole de son divin maître, tout en lui montrant un gros poisson qu'il tient entre les mains. Derrière le groupe principal, apparaissent trois autres figures dont une est sur la barque et tient une longue perche, la deuxième tire une des cordes du filet et la troisième apporte des paniers pour recueillir le poisson. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de la Maison des Poissonniers, de Bruxelles. Il avait été peint par Crayer pour cette corporation.

168. *Martyre de saint Blaise.*

H. 3 m. 48 c. — L. 2 m. 30 c. — T.

Le Saint est suspendu par les mains à une branche d'arbre et tourné vers la droite; un bourreau lui lie fortement les jambes avec une corde qui fait jaillir le sang, qu'une femme, agenouillée à gauche, reçoit sur un linge; près de ce personnage, une seconde femme et un enfant; derrière le saint, un bourreau tenant un instrument de supplice armé de pointes de fer; de l'autre côté, un prêtre païen, vêtu de rouge et tenant une idole de bronze qu'il veut faire adorer au patient. A droite, un soldat assis par terre et un autre debout portant un étendard; dans le haut apparaît un ange tenant une palme et une couronne. — *Fig. gr. nat.*

D'après une indication contenue dans un document qui se trouve aux archives de l'État, ce tableau provient de l'ancienne abbaye de Dielighem. Il existe, au Musée de Gand, une composition de Crayer offrant beaucoup d'analogie avec celle-ci, dont elle ne diffère que par quelques détails. Une inscription tracée par le peintre à la suite de sa signature, fait connaître qu'il l'exécuta à l'âge de 86 ans. Le tableau de Bruxelles était sans doute antérieur. On ignore à quelle date il se rapporte. C'est arbitrairement que l'ancien catalogue le disait peint par Crayer, à l'âge de 85 ans. Il n'est ni signé, ni daté. — Gravé par Fr. Pilsen.

169. *Assomption de sainte Catherine.*

H. 3 m. 70 c. — L. 2 m. 33 c. — T.

Sainte Catherine, agenouillée sur un globe soutenu par des anges, s'élève vers le ciel, où l'on voit, assis sur des nuages, saint Pierre, saint Paul et d'autres saints. Dans le haut du tableau, le Seigneur s'avance pour couronner la sainte. Dans la partie inférieure, les Pères de l'Église, caractérisés par leurs attributs, sont en extase. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église des Carmes-Chaussés de Louvain. Il faisait, dès l'origine, partie du Musée de Bruxelles.

170. *Sainte Apolline (ou Apollonie).*

H. 3 m. 70 c. — L. 2 m. 33 c. — T.

La sainte est debout; par un de ces anachronismes si communs chez les anciens maîtres, elle est représentée vêtue d'un riche costume de cour du XVII^e^ siècle. De la main droite elle tient une tenaille, instrument de son supplice; de la gauche, elle ramène un pli de son manteau. Devant elle, un ange présente un bassin de métal, sur lequel est un linge ensanglanté. A sa gauche, sont deux anges plus petits, dont l'un a une palme à la main. Deux autres anges planent au-dessus d'elle, et l'un d'eux va lui poser une couronne sur la tête. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église des Augustins de Bruxelles, où il était placé à la droite du chœur, devant la tribune de sainte Apolline. Il y en avait une copie à Sainte-Gudule.

171. *Saint Paul et saint Antoine ermites.*

H. 2 m. 76 c. — L. 2 m. 5 c. — T.

Les deux saints sont assis sur une pierre, au bas d'un talus que surmonte un groupe d'arbres. Saint Paul est vêtu, suivant

la tradition, d'une tunique faite de feuilles de palmier. Un corbeau traverse l'air de gauche à droite, apportant un pain aux ermites. Dans le fond, à gauche, on voit, à l'entrée d'une caverne, deux lions creusant la tombe où, d'après ce qui est rapporté dans la légende, saint Antoine doit ensevelir saint Paul. Au bas du tableau, à droite, l'artiste a peint le portrait d'un personnage, le donateur sans doute, revêtu du costume des frères Alexiens. Signé à gauche :

— *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient du couvent des Alexiens de Bruxelles. Transporté à Paris à la fin du siècle dernier, il fut placé au Louvre : restitué en 1815 par la France.

172. *Saint Antoine et saint Paul au désert.*

H. 2 m. 20 c. — L. 1 m. 60 c. — T.

Saint Antoine et saint Paul sont assis à l'entrée d'une grotte. Le premier a près de lui son fidèle compagnon. Tous deux lèvent les yeux vers un corbeau qui leur apporte deux pains. A droite, fond de paysage. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'abbaye d'Affighem, qui était riche en peintures de Crayer.

173. *La Vierge parée par les anges.*

H. 1 m. 50 c. — L. 1 m. 10 c. — T.

La Vierge adolescente est debout devant sainte Anne, assise; un ange lui attache une fleur dans les cheveux ; un autre tient une corbeille de fleurs ; Joachim, debout à droite, lève les

yeux au ciel. Des séraphins planent au-dessus de la sainte famille. — *Fig. dem. nat.*

Ce tableau provient de l'église des religieuses de Sainte-Élisabeth ou de Sion, à Bruxelles.

174. *Le Christ mort, sur les genoux de la Vierge.*

H. 1 m. 55 c. — L. 1 m. 10 c. — B.

La Vierge est assise sur une pierre, ayant sur les genoux le corps de Jésus-Christ, que saint Jean soutient par derrière. A la gauche du tableau, au premier plan, sont les portraits du chevalier Henri Dongelberge et d'Adrienne Borluut, sa femme, agenouillés devant la Vierge. Signé :

— *Fig. pet. nat.*

Ce tableau fut peint par l'artiste pour orner le tombeau du chevalier Dongelberge et de sa femme, qui se trouvait anciennement dans l'église du Grand-Béguinage, à Bruxelles. Il en a été donné une mauvaise gravure dans le *Grand Théâtre Sacré* du duché de Brabant de Le Roy.

175. *La Vierge protectrice du Grand-Serment de l'Arbalète.*

H. 2 m. 52 c. — L. 2 m. 50 c. — B.

La Vierge, les mains jointes et entourée d'anges, dont quelques-uns portent des palmes, plane dans la partie supérieure du tableau. Au bas, sont les doyens et les jurés du Grand-Serment de l'Arbalète. Ils sont agenouillés, ayant pour la plupart à la main des chapelets ou des livres de prière.

Tous sont en grand costume : pourpoint et chausses noirs, fraise et manchettes blanches, l'épée au côté. Les trois personnages qui sont au centre, sûr le devant, sont manifestement les hauts dignitaires de la corporation. Celui qui est seul, à gauche, doit être le chef-doyen du Grand-Serment, à en juger par la richesse de son costume et par le joyau, attribut de sa dignité, qui orne le chapeau déposé par terre, à côté de lui. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau était originairement placé dans la chapelle de l'église du Sablon, où le Grand-Serment de l'Arbalète de Bruxelles avait son autel. Plus tard il fut transféré dans le chœur de la même église, où il surmontait les stalles du côté droit, faisant face à un tableau de Michel Coxcie, que possède également le Musée de Bruxelles. Transporté en France par les commissaires républicains, il fut au nombre des tableaux dont la Belgique obtint la restitution en 1816. On le rendit à l'église du Sablon, qui le céda, avec d'autres, au gouvernement en 1862. Cette peinture, tout à fait capitale dans l'œuvre de Crayer considéré comme portraitiste, avait beaucoup souffert lors du transport de Paris à Bruxelles, ainsi qu'on peut le voir dans la Notice historique, placée en tête de ce catalogue. Il avait continué à dépérir dans l'église du Sablon, où peu de soins avaient été donnés à sa conservation. M. Étienne Le Roy l'a restauré avec habileté et discrétion.

Acquis en 1862, de l'église du Sablon, pour la somme de 3,000 francs avec la *Mort de la Vierge* de Coxcie (n° 164).

176. *Saint Florent.*

H. 2 m. 20 c. — L. 1 m. 22 c. — T.

Le saint est représenté dans le costume des guerriers romains, tenant une palme, symbole du martyre qu'il a souffert; à ses pieds, est une torche ardente. La figure se détache entièrement sur le ciel. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Provient de l'église des Capucins de Bruxelles. (Voir la note du numéro suivant.)

177. *Saint Agapit.*

H. 2 m. 20 c. — L. 1 m. 22 c. — T.

Le saint est vêtu d'un manteau noir; il a une main appuyée sur la poitrine et tient une palme de l'autre. Auprès de lui, est la hache des licteurs romains, instrument de son supplice. Cette figure, comme la précédente, se détache entièrement sur le ciel. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Dans les catalogues précédents, le tableau décrit plus haut et celui-ci étaient intitulés : *Saint Paul ermite avant sa conversion* et *Saint Paul après son martyre*. Il ne fallait pas être très-versé en hagiographie pour reconnaître que c'étaient de fausses indications. Si l'on remontait aux premières éditions, on trouvait saint Guillaume et saint Paul. Un document des archives nous a fait connaître que les deux tableaux provenaient de l'église des Capucins de Bruxelles et nous a mis sur la voie des sujets qu'ils représentent. Mensaert et Descamps, son copiste, citent, dans leurs descriptions de l'église des Capucins, un *Saint Agapit* et un *Saint Fulgence* de Crayer, les seules peintures du maître qui fussent dans cet édifice. On peut se demander comment il s'est fait que Crayer ait eu la fantaisie de peindre deux des saints les plus obscurs du martyrologe. La *Chorographia Sacra* de Sanderus répond à cette question, en nous faisant connaître que parmi les reliques possédées par les Capucins se trouvaient celles de saint Agapit et de saint Florence, martyrs des premiers siècles de l'Église, pour lesquels ils avaient, en raison de cette possession, une dévotion particulière. Ce ne fut donc point de son propre mouvement, mais pour répondre à la demande qui lui en avait été faite, que Crayer peignit les deux saints dont il s'agit. En ce qui concernait saint Agapit, le renseignement fourni par Mensaert et Descamps était exact; mais ils avaient changé saint Florent ou Florence (Florentius) en saint Fulgence. Les tableaux de Crayer étaient placés aux deux côtés du tabernacle qui surmontait l'autel consacré aux saints Agapit et Florent (ou Florence). Ils étaient, comme toutes les peintures qui décoraient l'église des Capucins de Bruxelles, un don du prince Charles d'Aremberg, membre de l'ordre.

178. *Apparition de Jésus-Christ à saint Julien l'hospitalier.*

H. 2 m. 83 c. — L. 2 m. — T.

« Saint Julien avait fondé, de concert avec sa femme, sainte Basilisse, un hôpital où tous deux recueillaient et

soignaient les malades. Une nuit d'hiver, il entendit pousser des gémissements à la porte de sa demeure. Étant sorti, il trouva un homme qui paraissait mourir de froid. Il le prit, le porta près du feu pour le réchauffer, puis le coucha dans son propre lit. Le lendemain matin, il vint avec sa femme pour voir comment se trouvait son hôte. Le lit était vide : au moment où les deux époux s'en approchaient, Jésus, qui avait pris, pour éprouver leur charité, la forme du pauvre homme malade, leur apparut et prenant la parole : Julien, dit-il, reconnais la voix du Seigneur qui t'annonce qu'avant peu toi et ta compagne vous reposerez en Dieu. » Telle est la tradition légendaire qui a fourni à Crayer le sujet de ce tableau. Saint Julien et sa femme viennent de s'approcher du lit, et se retournent, pleins de surprise et de respect, vers le Seigneur, qui leur apparaît ; un jeune pèlerin est agenouillé au premier plan, et dans le fond on aperçoit, dans un lit d'hôpital, un des malades soignés par saint Julien. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de la chapelle de l'hospice Saint-Ghislain, à Bruxelles. Le patron de cet hospice était saint Julien, dont le nom fut changé, par l'erreur des fondateurs, peu versés sans doute en hagiographie, en celui de Guislain ou Ghislain.

CRAYER, D'ARTHOIS et GÉRARD SEGHERS.

179. *Conversion de saint Hubert.*

H. 2 m. 42 c. — L. 1 m. 82 c. — T.

Saint Hubert est agenouillé devant un tertre, au sommet duquel apparaît, à la gauche du tableau, le cerf miraculeux ; le saint a près de lui deux de ses chiens ; la tête d'un troisième se voit dans les broussailles du même côté ; à droite, un valet à cheval et le coursier du chasseur converti ; grande masse d'arbres du côté où se passe l'action, et de l'autre, campagne découverte. — *Fig. pet. nat.*

Un tableau du même sujet et provenant de l'église Saint-Jacques, de Louvain, se trouvait jadis au Musée. Il fut rendu plus tard à cette

église, et remplacé par celui-ci, dont la provenance n'est pas connue. L'épisode de la conversion de saint Hubert a été traité plusieurs fois par Crayer. Le tableau de Louvain est d'une dimension sensiblement plus grande que celui du Musée. Dans les anciens catalogues, les animaux étaient attribués à Snyders et le paysage à d'Arthois. D'après la tradition conservée à Louvain, Crayer aurait eu pour collaborateur Pierre Boel et Louis De Vadder. Il existe dans l'église de Leefdael une troisième *Conversion de saint Hubert*, également attribuée à Crayer, P. Boel et De Vadder. Peut-être n'est-ce qu'une copie de celle de Louvain.

CUYP (Albert), né à Dordrecht en 1605, mort dans la même ville en 1691 (École hollandaise).

Il fut élève de son père, Jacob Gerritz Kuyp. Quand on a fait mention de cette circonstance, on a terminé sa biographie. Aucune trace n'est restée des incidents de la carrière de l'un des plus grands peintres auxquels la Hollande ait donné le jour, d'un peintre qui a traité tous les genres et qui a excellé dans tous. Albert Cuyp a consacré sa longue et laborieuse existence à l'étude et à l'interprétation de la nature. Le livre de sa vie, c'est l'ensemble des pages dont se compose son œuvre. Il ne paraît pas avoir été fort en crédit de son vivant : ce n'est guère qu'un siècle après sa mort qu'on s'est avisé de découvrir qu'il était un homme de génie, ayant possédé, autant que pas un peintre, le secret de la lumière. La date de son décès était ignorée. On la fixait approximativement vers 1672. Immerseel fit connaître cette particularité que sa signature se trouvait sur une quittance datée de 1683, découverte il y a quelques années. Enfin, M. Kramm dit tenir de M. Smits Van Nieuwerkerk, de Dordrecht, qu'un registre obituaire de cette ville, pour la période comprise entre 1682 et 1697, mentionne, sous la date du 7 novembre 1691, la mort d'Albert Cuyp, qui fut inhumé dans l'église des Augustins.

180. *Intérieur d'étable.*

H. 41 c. — L. 52 c. — B.

Un bœuf brun, tacheté de blanc, tête et cornes blanches, est debout au milieu de l'étable, éclairée par une fenêtre ouvrant sur la campagne. Il est tourné vers la gauche et attaché par

une longue corde à un anneau scellé dans le mur, sous la fenêtre. Devant lui, est un bœuf noir couché. Vers le milieu de l'étable, s'élève une cloison en planches, au sommet de laquelle un coq est perché; une poule couveuse est dans un panier accroché à un poteau; au coin de la gauche, une cuve en bois.

Acheté en 1863, à Paris (vente Demidoff), 7,455 francs. Smith, dans son catalogue raisonné de l'œuvre d'Albert Cuyp, ne cite qu'un seul intérieur d'étable ayant fait partie de la collection de sir Lawrence Dundas, en 1794. Il ne le décrit pas, malheureusement; mais il en donne la mesure, qui s'accorde avec celle de notre tableau, en sorte qu'il y a lieu de supposer que c'est le même.

DANCKERTS DE RY (Pierre), né à Amsterdam en 1605, mort à Stockholm en 1659 (École hollandaise).

On a peu de renseignements sur cet artiste, qui s'expatria et alla se fixer à Stockholm, où il fut peintre du roi de Suède. On suppose qu'il était fils de Corneille Danckerts de Ry, et cela est d'autant plus vraisemblable que le surnom de Ry, porté seulement par son père et par son aïeul, avait été donné à celui-ci pour le distinguer des autres Danckerts, nombreux dans la ville d'Amsterdam, et parmi lesquels on comptait plusieurs artistes. Cette supposition se trouve sinon absolument confirmée, du moins fortifiée par les deux portraits du Musée de Bruxelles. Il est naturel de penser que Pierre Danckerts ait voulu conserver les traits de son père et de sa mère.

181. *Portrait de Corneille Danckerts de Ry.*

H. 80 c. — L. 65 c. — T.

Il est devant une table couverte d'un tapis, le corps tourné vers la droite et la tête vue presque de face; cheveux rares, barbe et moustaches grises, pourpoint noir boutonné sur la poitrine, manches en soie noire mouchetée, fraise et manchettes blanches. Il a devant lui le plan d'un pont sur lequel il appuie la main droite, et tient de la gauche un compas ouvert; sur la marge du plan est inscrit le nom De Ry. Aux deux tiers

de la hauteur du tableau, à droite, on lit cette inscription, tracée en lettres noires sur le fond gris : ÆTATI SUI 73. ANº 1634. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Ce portrait a été désigné dans les anciens catalogues comme étant celui du mathématicien Dou, oncle de Gérard Dou. Corneille Danckerts de Ry, le personnage représenté, est l'architecte et ingénieur hollandais, auteur d'un grand nombre d'édifices, ainsi que du pont d'Amsterdam, dont le plan est tracé sur le papier qu'il a devant lui.

Gravé par P. de Jode ; inséré dans le *Gulden Cabinet* de De Bie et dans d'autres recueils.

182. *Portrait de la femme de Corneille Danckerts de Ry.*

H. 80 c. — L. 65 c. — T.

Coiffée d'un bonnet blanc à la hollandaise, masquant entièrement les cheveux ; grande fraise blanche, robe noire en soie brochée, manchettes garnies de dentelles. Elle est assise et tournée vers la gauche, devant une table recouverte du même tapis vert à dessins blancs, qu'on voit dans le portrait de son mari ; elle a la main gauche appuyée sur un livre et tient de la droite des lunettes d'ivoire. Fond gris ; à gauche un pilastre sur lequel on lit :

P^r. DANCKERSE. FECIT.

— *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Dans les anciens catalogues, le personnage de ce portrait n'était pas désigné. Suivant une indication postérieure, c'était la femme du mathématicien Dou. Plus tard, on reconnut que c'était, que ce ne pouvait être que la femme de Corneille Danckerts de Ry. Rapprochés l'un de l'autre, les deux portraits nous montrent les vieux époux assis à la même table.

La signature inscrite sur ce portrait n'a pas exactement la forme orthographique du nom qu'on donne habituellement à l'artiste ; mais

on sait que l'orthographe des noms propres était autrefois, pour ainsi dire, une chose de fantaisie. Dans les vers ampoulés qu'il a consacrés au peintre de nos portraits, De Bie lui donne alternativement les noms de *Danckerse*, *Danckers* et *de Ry*. Au bas du portrait de Corneille Danckerts, gravé par P. de Jode, on lit : *Pet. Danckert de Rey delin.* Les biographes hollandais ont écrit de différentes manières le nom de leur compatriote, mais Danckerts a prévalu en dernière analyse, et nous avons cru devoir adopter cette orthographe, qui nous a semblé la plus authentiquement établie. On ne peut pas raisonnablement appeler Pierre autrement que son père et son grand-père : la signature *Danckerse* n'est pas un témoignage contre la forme généralement admise pour le nom de la famille, car on sait que beaucoup d'anciens artistes signaient capricieusement et de différentes manières. Il n'est pas toujours facile de sortir du chaos des noms hollandais. Cornelis Danckerts, l'aïeul de Pierre, est l'auteur des planches d'une *Architectura moderna*, publiée à Amsterdam. Son nom est écrit régulièrement sur le titre de l'ouvrage. Nous le voyons changé en *Danckertsz* dans un éloge de l'artiste qui suit la préface, et en *Danckaertsz* dans des vers en son honneur que contient le même volume.

La provenance de ces deux portraits est inconnue. Le premier catalogue dans lequel ils figurent est celui de 1809. Il y a lieu de supposer qu'ils avaient été tirés du dépôt de l'Ancienne Cour.

DIEPENBEECK (Abraham Van), né à Bois-le-Duc vers 1607, mort en 1675 (École flamande).

Abraham Van Diepenbeeck, qui avait quitté dans sa jeunesse sa ville natale pour venir s'établir à Anvers, fait partie de cette nombreuse et brillante pléiade d'artistes formés à l'école de Rubens. Il acquit, comme peintre d'histoire et comme peintre verrier, une réputation justifiée par des œuvres vraiment remarquables. Plusieurs de ses productions ont été attribuées à Rubens ; si l'on avait à faire son éloge, on pourrait se borner à mentionner cette méprise, glorieuse pour sa mémoire.

183. *Saint François adorant le saint Sacrement.*

H. 2 m. 62 c. — L. 1 m. 32 c. — T.

Saint François est agenouillé devant un autel richement orné, sur lequel est placé le saint Sacrement. Au sommet du

tableau, voltigent des anges; deux d'entre eux soutiennent un écusson, sur lequel est écrit le mot : *Charitas*. — *Fig. demi-nat.*

Anciens dépôts.

DIETRICH (Christian-Willems-Ernest), né à Weimar en 1712, mort à Dresde en 1774 (École allemande).

Il fut élève d'Alexandre Thiele et commença par s'adonner à la peinture du paysage; mais il traita par la suite d'autres genres, en s'inspirant, malheureusement, des autres plus que de lui-même. Il copiait à merveille; mais il copiait. Le comte de Brühl, son protecteur, lui fit exécuter de nombreuses peintures dans ses châteaux. Il voyagea en Hollande et en Italie, toujours pour s'approprier le style de ses maîtres de prédilection, puis il revint se fixer à Dresde, où il fut en grand crédit jusqu'à la fin de sa carrière. Dietrich a été un peintre fécond, sinon original, et il a laissé en outre, comme graveur à l'eau-forte, un œuvre considérable.

184. *Portrait de l'artiste.*

H. 28 c. — L. 23 c. — B.

Il est au premier plan, assis devant une table et faisant face au spectateur. Il tient un porte-crayon de la main droite; le papier sur lequel il est occupé à dessiner est placé sur un carton. Ses ajustements se composent d'un habit lilas pâle et d'un bonnet blanc. Au fond, un peintre devant un chevalet.

DOSSI (Dosso), né à Dosso, près de Ferrare, vers 1560, mort. . . . (?) (École ferraraise).

Dosso Dossi fut, ainsi que son frère Battista, élève de Lor. Costa. En quittant l'atelier de ce peintre, les deux frères allèrent travailler à Rome et à Venise, où leur talent acheva de se former. Ils peignirent presque toujours ensemble, ce qui est cause que toutes les attributions d'œuvres leur sont faites en commun. On peut dire hautement que dans les tableaux, fruits de leur collaboration, les figures étaient de Dosso et les fonds de Battista.

185. *Jésus-Christ chez Simon le Pharisien.*

H. 1 m. 90 c. — L. 2 m. 60 c. — T.

Jésus-Christ est à la gauche du tableau, assis au coin d'une table longue, placée perpendiculairement au spectateur. Quatre personnages, costumés à la vénitienne, sont assis à la même table. La Madeleine est prosternée aux pieds du Sauveur, à la gauche du premier plan. A droite, une seconde table, en partie engagée dans le cadre et près de laquelle sont plusieurs figures, entre autres un nègre se baissant pour verser de l'eau d'une aiguière dans un bassin. Au premier plan, à droite, un jeune garçon, en costume du XVI^e^ siècle, debout, l'épée au côté. La scène se passe à l'entrée d'un portique soutenu par des colonnes. Au fond, une galerie en pierre, travaillée à jour, et au delà, un jardin. — *Fig. pet. nat.*

Ce tableau faisait partie du premier envoi de Paris. Il était désigné, dans l'état qui accompagnait cet envoi, de la manière suivante : « *Ecole vénitienne* : La Madeleine aux pieds du Christ qui est à table avec quatre figures dans un jardin. » Du reste, aucune indication de provenance. Cependant cette provenance aurait dû être connue à Paris, car c'était l'ancienne collection du roi de France. Ce tableau est décrit dans le catalogue de Lépicié, parmi les productions des Dossi. Dans les premiers catalogues du Musée de Bruxelles, il figurait sous le nom du *Dosse*. On ne sait pourquoi cette indication, qui était exacte, a été remplacée postérieurement par celle-ci : *attribué au Titien*.

DOU (Gérard), né à Leyde en 1613, mort dans la même ville en 1680 (École hollandaise).

Son père, qui était vitrier, le plaça d'abord chez le graveur B. Dolendo pour lui faire apprendre le dessin, puis le mit en apprentissage chez un peintre verrier nommé Pierre Kouwenhoven. Dou voulait peindre à l'huile et entra dans l'atelier de Rembrandt. Certes ce n'est pas lui qu'on accusera d'avoir imité son maître. Jamais manière de peindre n'a moins ressemblé à une autre, que la manière de Gérard Dou à celle de Rembrandt. Gérard Dou commença par faire quelques portraits ; mais il quitta ce genre, vers lequel ne le portaient pas ses tendances d'artiste, pour peindre des scènes de la vie familière dans le rendu desquelles il déploya une délicatesse de pinceau poussée jusqu'à l'exagération, et que nul n'a égalée. La tâche de son biographe est facile, s'il se résigne à n'avoir rien à dire. Gérard Dou n'a pas quitté son atelier et n'a d'autre histoire que celle de ses œuvres.

186. *Portrait de l'artiste.*

H. 28 c. — L. 23 c. — B. — Cintré.

Il est assis devant une table et dessine une figurine à la lueur d'une lampe. Agé d'environ trente ans, il est vêtu d'une sorte de robe de chambre jaune et d'un bonnet plat. Sur la table, couverte d'un tapis rouge, la statuette, une lampe et un sablier. A droite, derrière la table, une bibliothèque avec quelques livres; au fond, un chevalet. Signé sur le socle de la statuette :

Après la signature, des signes indéchiffrables qui ont pu former une date.
Collection Julienne (1777), 1,161 fr. — Collection Horion Du Jardin (1788), 1,300 flor. — Acquis en 1830, de M. Héris, pour la somme de 6,000 francs.
Smith cite du maitre deux tableaux du même sujet, l'un dans la collection Van Slingelandt, à Dordrecht (1785), l'autre dans la collection Galitzin, à Paris (1825).

DUGHET (Gaspard) dit Le Gaspre ou Gaspre Poussin, né à Rome en 1613, mort dans la même ville en 1675 (École italienne).

Fils d'un Français établi à Rome, il fut élève de Nicolas Poussin, qui avait épousé sa sœur. Les leçons qu'il reçut de ce grand peintre, combinées avec l'étude des œuvres de Claude Lorrain, firent de lui un excellent paysagiste. Il peignit à l'huile et à fresque; ses productions étaient très-recherchées en Italie et elles le sont partout aujourd'hui. Suivant ce que rapportent les biographes, il était doué d'une si grande facilité, qu'il exécutait souvent un paysage dans une seule journée. L'esquisse du Musée est vraisemblablement le produit d'une de ces rapides improvisations.

187. *Paysage.*

H. 65 c. — L. 50 c. — T.

Site d'Italie; rochers au premier plan; à droite, deux arbres dont un brisé; vers le centre, bouquet de grands arbres auprès

duquel sont Mercure et Argus : des vaches passent sur le devant, dans un chemin creux; au fond, une plaine bornée par de hautes collines. — *Esquisse.*

Acquis en 1844, de M. Van Soust, pour la somme de 500 francs.

DYCK (Antoine Van), né à Anvers en 1599, mort en Angleterre en 1641 (École flamande).

Il fut mis d'abord par son père, peintre verrier, en apprentissage chez H. Van Balen, puis il entra dans l'atelier de Rubens, qui fut son véritable maître et qui ne tarda point à l'associer à ses travaux. Après avoir fait en Angleterre un premier voyage de courte durée, il revint à Anvers pour repartir bientôt après, se dirigeant cette fois vers l'Italie. Les deux villes où il séjourna le plus longtemps furent Venise et Gênes : il a laissé dans cette dernière des chefs-d'œuvre et des souvenirs qui y sont restés vivants. Il visita ensuite les autres grands foyers des écoles italiennes. Van Dyck revint à Anvers en traversant la France. Il passa encore quelques années dans sa ville natale, puis il prit la résolution d'aller se fixer en Angleterre, où l'attendait la faveur de Charles Ier. Les occasions d'exercer fructueusement son art ne lui auraient certes pas fait défaut dans sa patrie; mais il avait pour le luxe et les grandeurs un goût qu'il croyait pouvoir mieux satisfaire à la cour d'un prince. Charles Ier le nomma son peintre et le fit chevalier. Toute l'aristocratie anglaise posa devant lui. En 1640, il vint à Anvers; mais ce ne fut qu'une apparition. Il ne devait plus revoir sa patrie. Après s'être arrêté à Paris, où l'avait attiré le projet d'un grand travail qui ne se réalisa pas, il retourna à sa résidence de Blackfriars, près de Londres et y mourut au mois de décembre 1641. Il est inutile de dire ce que fut et ce que fit Van Dyck. Qui ne le sait? Rappeler les principaux événements de sa vie était tout ce qu'il y avait à faire ici.

188. *Martyre de saint Pierre.*

H. 2 m. 2 c. — L. 1 m. 15 c. — T.

Le saint est attaché sur la croix renversée, que ses bourreaux sont occupés à fixer en terre. Ceux-ci sont au nombre de trois. L'un d'eux, à genoux, pousse le bout de la croix dans

un trou préparé pour la recevoir ; un autre soutient la croix sur ses épaules ; le troisième, coiffé d'un casque, s'efforce de la dresser. — *Fig. gr. nat.*

Acquis en 1830 du colonel Rottiers, en même temps que le *Carnaval sur la glace* d'Adrien Van Nieulant, le *Massacre des Innocents* de P. Brueghel et le tableau de fleurs de Seghers avec figure de Quellin. Les quatre tableaux furent payés 2,000 florins, bas prix qui s'explique par l'état des affaires, à l'époque où eut lieu la vente.

189. *Silène ivre, soutenu par un faune et une bacchante.*

H 1 m. 32 c. — L. 1 m. 8 c. — T.

Silène, la tête inclinée, la démarche chancelante, s'avance vers la gauche, tenant de la main droite un vase d'où s'épanche le liquide qu'il contient ; un jeune faune qui soutient le père nourricier de Bacchus, se détourne pour embrasser une bacchante. — *Fig. gr. nat.*

Van Dyck a traité plusieurs fois ce sujet dans des compositions qui offrent entre elles des différences. Une de ces compositions a été gravée deux fois, par S.-A. Bolswert et par Fr. Vanden Steen. Il y a identité avec la notre pour le nombre et la disposition des figures, mais les fonds sont tout autres.

Vente De Vinck de Wesel, à Anvers (1814) ; — vente De Vinck d'Orp à Bruxelles (1827) où l'acquisition en est faite pour le Musée : 1,200 francs.

190. *Saint Antoine de Padoue tenant l'Enfant Jésus.*

H. 1 m. 90 c. — L. 85 c. — T.

Le saint, tourné vers la gauche, tient l'Enfant Jésus élevé sur ses mains. Le ciel, vers lequel se dirigent ses regards, s'éclaire d'une vive lumière. — *Fig. gr. nat.*

Provient de l'église des Capucins de Bruxelles, où il était placé contre le pilier de droite, près du chœur. — Gravé par Krafft.

191. *Saint François en extase devant le Crucifix.*

H. 1 m. 90 c. — L. 85 c. — T.

Le saint est debout sur une large pierre formant comme le couronnement d'un édifice. Il est tourné vers la droite et dirige ses regards vers un crucifix qui lui apparaît dans les nues, au milieu d'une vive lumière. — *Fig. gr. nat.*

Provient, comme le précédent, de l'église des Capucins de Bruxelles, où il était placé contre le pilier gauche, près du chœur. — Gravé par Krafft.

Ces figures sont citées par Reynolds, dans son *Voyage en Flandre et en Hollande*, pour la beauté de l'expression.

192. *Portrait de Dellafaille, bourgmestre d'Anvers.*

H. 1 m. 10 c. — L. 95 c. — T.

Le personnage est vêtu d'un pourpoint de damas noir et d'un manteau de même couleur; large fraise blanche rabattue. Il tient de la main droite un pli de son manteau. En haut du tableau, à gauche, le blason de la famille Dellafaille. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Gravé par Lommelin avec cette inscription : *D. Alexander Della Faille, nobilis senator antverpiensis.*

Acquis en 1827, de M. Geelhand-Dellafaille, 1,112 florins. La déclaration suivante du vendeur se trouve aux archives de la ville : « Le soussigné déclare qu'il a appris de feu son beau-père M. Dellafaille Waerloos qu'il possédait la quittance de Van Dyck, du tableau de famille peint par lui, et dont l'acquisition vient d'être faite par le Musée de Bruxelles. Cette pièce autographe n'ayant point été retrouvée dans la mortuaire, il s'engage à la remettre à M. le bourgmestre de Bruxelles, si par hasard il parvenait à la retrouver par la suite. » Le précieux autographe est sans doute toujours égaré, car il n'est point parvenu au Musée.

DYCK (Philippe Van), né à Amsterdam en 1680, mort à La Haye en 1752 (École hollandaise).

Élève d'Arnold Boonen, Philippe Van Dyck, bien qu'il ait essayé quelquefois de traiter la figure en grand, s'est plus particulièrement efforcé d'atteindre, dans des tableaux et dans des portraits de proportion réduite, le dernier degré du fini. Le prince Guillaume de Hesse, qui avait son talent en grande estime, le fit venir, à différentes reprises, à Cassel, pour lui faire exécuter les portraits des membres de sa famille et pour le consulter sur la formation de sa galerie. Les tableaux de Philippe Van Dyck, ses petits portraits surtout, étaient très-recherchés des amateurs, au siècle dernier.

193. *Jeune femme à sa toilette.*

H. 53 c. — L. 44 c. — T.

Elle est vêtue d'une robe bleue à manches blanches, coiffure poudrée, et assise près d'une table, sur laquelle sont différents objets de toilette. Le bras gauche est replié, la main à la hauteur du visage ; l'autre est pendant. Un rideau rouge au fond ; à gauche, un piédestal surmonté d'un vase en pierre. Signé vers le bas du piédestal :

Cette jeune femme à sa toilette était vraisemblablement un portrait. Dans l'impossibilité de lui attribuer un nom, nous avons dû la considérer comme une création de la fantaisie du peintre.

EHRENBERG (Guillaume). Voyez Biset, pour le fond d'architecture du tableau de cet artiste représentant *Guillaume Tell*, etc.

EMELRAET ou HEMELRAET. Voyez Bisbt, pour le fond de paysage du tableau de cet artiste représentant *Guillaume Tell*, etc.

FABRIQUE (Nicolas La), né à Namur vers 1700, mort à Liége vers 1736 (École flamande).

Il dut sa première éducation d'artiste à un peintre de Namur, du nom de Bouge. Il n'était encore, pour ainsi dire, qu'un enfant, lorsqu'il conçut le projet de se joindre à deux de ses condisciples qui partaient pour aller visiter l'Italie. Ses parents feignent de lui donner leur consentement, croyant qu'il s'agit d'une simple plaisanterie; mais il prend la chose au sérieux et le voici en route, léger d'argent, avec ses deux compagnons. Chemin faisant, ceux-ci le quittent pour s'enrôler, n'ayant jamais eu, sans doute, une vocation de peintre très-décidée. La Fabrique poursuit courageusement son voyage, travaillant pour vivre dans quelques-unes des villes qu'il traverse, et il arrive à Rome, où il se livre à de sérieuses études. Lorsqu'il crut avoir acquis le complément d'instruction technique qu'il était allé chercher en Italie, il se décida à revenir dans son pays. Après s'être arrêté quelque temps à Paris, il se rendit à Liége, où il passa le reste de sa vie. Il n'a guère peint que des figures isolées et des oiseaux, genre dans lequel il passe pour avoir excellé. Florent le Comte cite de lui un philosophe *rieur* qui se trouvait dans un des principaux cabinets d'amateurs de Paris, et un personnage tenant une coupe, faisant partie de la collection du roi de France. Le baron de Villenfagne, qui a donné quelques détails sur la vie de La Fabrique, dit les tenir du fils même de ce peintre, chartreux sous le nom de dom Nicolas.

194. *Le Compteur d'argent.*

H. 62 c. — L. 50 c. — T.

Un jeune garçon, coiffé d'un chapeau de feutre dont le bord est retroussé et fixé par un cordon rouge garni d'aiguillettes, et vêtu d'une peau de mouton, tient de la main gauche une grande bourse en cuir et de l'autre une pièce de monnaie qu'il examine attentivement. Il est tourné vers la droite. — ***Buste gr. nat.***

L'histoire des attributions de ce tableau est fort curieuse. Dans le

catalogue de 1811, il était désigné comme étant de Guido Reni ; en 1814, on le donne à Murillo ; en 1835, il paraît sous le nom de Fabricius (quel Fabricius? Est-ce Fabricius, contemporain de Rembrandt?) ; enfin il devient un La Fabrique et reste acquis définitivement à ce peintre.

Anciens dépôts.

FLÉMALLE (Bertholet), né à Liége en 1614, mort dans la même ville en 1675 (École flamande).

Fils de Renier Flémalle, peintre sur verre, il étudia d'abord sous la direction d'Henri Trappez et entra ensuite dans l'atelier de Gérard Douffet. Après avoir appris de ces deux peintres liégeois tout ce qu'ils pouvaient lui enseigner, il partit pour l'Italie et séjourna principalement à Rome et à Florence. A son retour, il s'arrêta à Paris, où la protection de Pierre Séguier, chancelier de France, lui fit obtenir la commande de travaux importants. Il retourna à Liége, en 1647; mais, deux ans après, les troubles dont sa ville natale était le théâtre, le décidèrent à chercher momentanément un asile à Bruxelles. En 1670, il fit un nouveau voyage à Paris, où il fut nommé membre et professeur de l'Académie de peinture. Malgré les efforts qu'on fit pour le retenir, l'amour du sol natal ne tarda pas à le rappeler à Liége. Maximilien-Henri de Bavière lui conféra une prébende à la collégiale de Saint-Paul. Dans les dernières années de sa vie, il se dégoûta de l'art auquel il avait dû de brillants succès, cessa de travailler et tomba dans une profonde mélancolie. On supposa que la célèbre marquise de Brinvilliers, qui s'était réfugiée à Liége, avait fait sur lui l'essai d'un de ses poisons ; mais il y a tout lieu de croire que c'est une fable.

195. *Le Châtiment d'Héliodore.*

H. 1 m. 44 c. — L. 1 m. 78 c. — T.

L'action se passe dans l'intérieur du Temple de Jérusalem. L'envoyé de Séleucus est renversé au premier plan du tableau, et près d'être foulé aux pieds du cheval que monte le messager de la colère divine; il est flagellé par deux anges chargés par le Seigneur de punir ceux qui venaient pour enlever le trésor des pauvres et des orphelins. Au fond, à gauche, le grand-prêtre

Onias est debout devant un autel et entouré de femmes en prière; à droite les soldats d'Héliodore fuient en désordre.

Acheté en 1854, à la vente Hancart (Liége), 2,615 francs.

FLORIS (Frans), né à Anvers vers 1520, mort en 1570 (École flamande).

Il avait commencé par s'adonner à la sculpture; mais sa vocation pour l'art de la peinture s'étant prononcée, il alla à Liége demander des leçons à Lambert Lombart. En quittant l'atelier de ce maître, il fit un voyage en Italie, où il s'appliqua particulièrement à l'étude des œuvres de Michel-Ange, étude qui exerça sur son talent une influence marquée. De retour à Anvers, il y fut en grand crédit. On porte à 120 et même à 150 le nombre des élèves qui se placèrent sous sa direction. A supposer qu'il y ait dans ces chiffres quelque exagération, il n'en est pas moins vrai qu'il fut, en ce temps, le maître le plus en faveur. Quoiqu'il paraisse y avoir dans ses ouvrages une grande recherche scientifique, il dessinait et peignait avec une remarquable facilité. Le véritable nom de l'artiste était François De Vriendt. Celui de Floris, sous lequel il était connu, lui vint de son grand-père Floris De Vriendt.

196. *Le Jugement dernier* (triptyque).

Tableau : H. 2 m. 65 c. — L. 2 m. 18 c. — B.
Volets : H. 2 m. 65 c. — L. 1 m. 3 c. — »

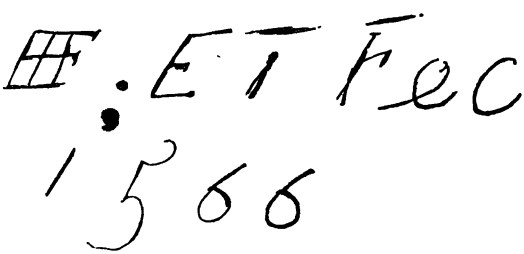
Au sommet du panneau central, Jésus-Christ, entouré d'anges, ayant à ses côtés les évangélistes, les apôtres et les docteurs, décide du sort des hommes appelés à son tribunal. Les morts sortent de leurs sombres demeures. D'un côté se rangent les élus, parmi lesquels, par une galanterie de l'artiste, les femmes sont en majorité; de l'autre, on voit les réprouvés plongés par Satan dans le gouffre où ils vont subir les peines éternelles.

Le volet de droite présente une image de l'enfer, où tombent

les réprouvés et dont le fond est rempli par une fournaise ardente.

Le volet de gauche offre le spectacle des récompenses accordées aux élus. Un ange soulève une jeune femme pour la transporter dans les régions célestes où d'autres anges attendent les âmes afin de les introduire dans le séjour des joies infinies; un jeune homme s'attache à la robe d'or de l'ange et paraît le supplier de ne pas le séparer d'une personne aimée. On voit, au bas de ce volet, trois personnages dans l'attitude de la prière. Ce sont les portraits des membres de la famille du donateur, pour lesquels l'artiste avait, sans doute, réservé cette place dans son tableau et qu'une autre main que la sienne y a ajoutés. Sous chacun des personnages se trouve un blason, le même trois fois repété, avec les dates 1566, 1588 et 1630. Frans Floris, qui avait peint son tableau en 1556, mais qui n'est mort qu'en 1570, a pu ajouter le premier portrait, celui du donateur même; les deux autres seulement seraient d'une exécution postérieure. — *Fig. gr. nat.*

Sur le bord de la pierre sépulcrale que soulève un personnage, dans le panneau central, se trouve la marque du peintre.



Il est de tradition que l'artiste se serait représenté lui-même dans le personnage qui sort de la tombe; mais pour avoir été souvent répété, le fait n'en est pas plus exact, car les traits du personnage en question n'ont aucun rapport avec ceux des portraits qu'on a de Frans Floris.

Le *Jugement dernier* de Frans Floris se trouvait autrefois dans l'église Notre-Dame des Victoires au Sablon. Les armoiries qui sont

FRANCK ou **FRANCKEN** (JEAN-BAPTISTE), né à Anvers en . . . ., mort en 1653 (École flamande).

Les biographes font naître ce peintre en 1600, tout en disant, par distraction, qu'il reproduisit, de concert avec David Beck, un bal qui eut lieu à Bruxelles en 1611 et où figurèrent les archiducs Albert et Isabelle. Il aurait fait cet ouvrage à l'âge de 11 ans, ce qui est inadmissible, quelque précocité qu'on lui suppose. Si J.-B. Franck est l'auteur du tableau dont il s'agit, il a dû naître avant 1600. Quelques écrivains ont adopté la date de 1599; mais la difficulté resterait la même. Il existe au musée Van der Hoop, à Amsterdam, un portrait peint par Van Dyck et reproduisant les traits de J.-B. Franck, à l'âge de 28 ans, comme le fait connaître une inscription tracée sur la toile même. Ce portrait doit avoir été exécuté entre 1628, époque du retour de Van Dyck, après son voyage en Italie, et 1632, époque de son départ pour Londres. J.-B. Franck serait donc né, en effet, vers 1600, et le tableau représentant le bal de 1611 ne serait pas de lui, car il paraît avoir été fait par un témoin oculaire. Quoi qu'il en soit, J.-B. Franck fut élève de son père et se perfectionna, dit-on, dans son art, en étudiant beaucoup d'après Rubens et Van Dyck, ce que faisaient, du reste, tous les peintres de son temps. On ne cite aucune particularité de sa vie, et il n'est connu que par un petit nombre d'ouvrages. Quoique les notes du catalogue du Musée d'Anvers aient beaucoup éclairci les questions embrouillées qui se rattachent à la famille des Franck, il reste encore des points douteux dans la généalogie de ces peintres, qu'on a appelés tour à tour Franck, Francken ou Vranex.

198. *Décollation de saint Jean.*

H. 1 m. 66 c. — L. 1 m. 33 c. — B.

Le corps de saint Jean est étendu par terre, dans la prison. Le bourreau tient d'une main son épée, et de l'autre la tête qu'il dépose dans un plat tenu par la jeune Salomé et par une suivante. Au fond, par l'ouverture de la porte, on voit un second épisode de l'action, c'est-à-dire Hérode auquel on vient présenter, pendant son festin, la tête de saint Jean-Baptiste. — *Fig. pet. nat.*

Ce tableau provient de la chapelle de Saint-Jean de Latran à Bruxelles. Il formait le milieu d'un triptyque dont les deux volets avaient pour sujets le

Baptême de Jésus-Christ et la Prédication de saint Jean. Au bas de celui-ci étaient cinq portraits, ceux des donateurs. Ces volets ont longtemps figuré au Musée. Ils en furent retirés à cause de leur état de détérioration. Le triptyque dont il s'agit avait été attribué à Crayer par Mensaert et par Descamps. C'est bien le même, car Descamps fait mention des portraits qui se trouvent au bas de l'un des volets. Ce n'est pas, du reste, la seule méprise qu'aient commise les deux auteurs que nous venons de citer. Il est bon de la relever, pour que les biographes de Crayer ne comprennent pas, à l'avenir, la *Décollation de saint Jean-Baptiste* parmi les productions de ce maître. C'est sous le nom de Franquen (Francken) que notre tableau a été porté à l'inventaire dressé par Bosschaert, parfaitement renseigné sur l'origine de tous les tableaux possédés jadis par les établissements religieux de Bruxelles.

GELÉE (Claude) dit Le Lorrain, né en 1600 à Chamagne en Lorraine, mort à Rome en 1682 (École française).

Il y a une tradition vulgaire qui veut que Claude Gelée ait été mis, par ses parents, en apprentissage chez un pâtissier; mais aucune preuve n'est fournie à l'appui de ce fait, qu'on ne cite plus que pour mémoire. Claude reçut les premières leçons de son frère Jean Gelée, graveur sur bois, établi à Fribourg, en Brisgau. Ayant accompagné à Rome un de ses parents qui se rendait dans cette ville pour affaires de commerce, il travailla avec ardeur, sans maître d'abord; puis il alla à Naples où il passa deux ans dans l'atelier de Geoffroy Wals, peintre de Cologne, qui lui enseigna les principes de l'architecture et de la perspective. Claude retourna ensuite à Rome et prit des leçons d'Agostino Tassi, paysagiste, élève de Paul Bril. En 1625, il revint en France et passa environ deux années à Nancy, où il seconda dans ses travaux Charles Dervent, peintre du duc de Lorraine. Ces deux années passées, il éprouva le désir de revoir l'Italie et partit pour Rome où s'écoula le reste de sa longue et laborieuse carrière. A peine put-il suffire, malgré son extrême assiduité, aux demandes de ceux qui ambitionnaient la possession d'un de ses ouvrages. Claude Lorrain mourut en 1682, chargé d'années, de richesses et de gloire. Il est de ces artistes qu'on ne loue plus. Son panégyrique est sur toutes les pages empreintes du cachet de son génie.

199. *Enée chassant le cerf sur la côte de Libye.*

H. 1 m. 11 c. — L. 1 m. 58 c. — T.

Après la tempête que souleva Éole à la demande de Junon et qu'apaisa Neptune, Énée a conduit dans une crique, sur la

côte de Libye, sept vaisseaux de la flotte qu'il a pu rallier. Il est descendu sur le rivage, accompagné du fidèle Achate. Un troupeau de cerfs s'est offert à sa vue. Le fils de Priam saisit son arc, et de ses flèches rapides il a bientôt abattu sept de ces animaux, égalant leur nombre au nombre de ses vaisseaux. Tel est l'épisode du premier chant de l'*Énéide* que le peintre a mis en action. Le site est pris au bord de la mer ; à gauche est la crique dans laquelle s'est réfugiée la flotte troyenne, et dont un rocher, percé d'une large ouverture, ferme l'entrée ; à droite, de grands rochers couverts d'une puissante végétation, au bas desquels sont des bouquets d'arbres ; au milieu, des terrains coupés par de nombreuses sinuosités. Énée est au centre de la composition, ajustant un cerf, le sixième qui va tomber sous ses coups. Achate est à ses côtés, appuyé sur un javelot et portant sur l'épaule le carquois renfermant les flèches du chef des Troyens. Effet de soleil levant ; fraîche et claire matinée d'un beau jour d'été.

Provenant originairement du palais Falconieri, à Rome. — Collection de La Peyriere (Paris, 1824). — Exposé dans la British Gallery en 1836. — Collection de M. Yates à Londres. — Acheté par le Musée à la vente Baillie, d'Anvers, en 1862 : 19,800 francs.

Gravé dans la reproduction du *Liber veritatis*, t. II, pl. 180.

GRIMMER (Abel) . . . . . (École flamande).

On ne sait rien de la vie de cet artiste. Son nom n'est pas même mentionné par les biographes. M. Kramm seul le cite en disant qu'il a trouvé dans des catalogues de ventes faites à Anvers et à Malines, dans le courant du XVIII^e^ siècle, des tableaux ayant Abel Grimmer pour auteur désigné. Il pense que ce devait être un peintre flamand de la seconde moitié du XVI^e^ siècle. Le tableau du Musée de Bruxelles ne laisse aucun doute sur l'école à laquelle l'artiste appartient, ni sur l'époque où il a vécu, car il est daté ; mais tout autre renseignement sur sa carrière est encore à trouver. Abel Grimmer est peut-être parent de Jacques Grimmer dont on a vu un tableau dans la série des œuvres des anciens maîtres.

200. ***Jésus-Christ chez Marthe et Marie.***

H. 53 c. — L. 73 c. — B.

L'action se passe dans une grande chambre meublée dans le goût du temps de l'artiste. Jésus-Christ est assis dans un fauteuil et s'entretient avec Marie de Béthanie, également assise à quelques pas de lui. Au fond, à gauche, Marthe prépare le repas destiné à Jésus. A droite, une espèce de console et un lit à baldaquin; à gauche, une grande cheminée. La chambre est ornée d'une série de tableaux dont voici les sujets, à partir de celui qui surmonte la cheminée et en continuant vers la droite : 1° Adam et Ève dans le paradis terrestre au moment de la désobéissance; 2° Moïse faisant jaillir la source du rocher; 3° la tour de Babel; 4° le passage de la mer Rouge; 5° la destruction de l'armée de Sennachérib, avec cette inscription : *les quatre Rois;* 6° le repos de la sainte Famille en Égypte. Au bas du cadre de celui-ci, on lit :

ABEL GRĪMER FEC IT. 1614

Au fond de la chambre, une porte ouverte donnant sur une vaste salle avec plusieurs personnages. A droite, une cour où l'on voit passer un serviteur portant deux verres sur un plateau; à l extrémité de la cour, deux personnages franchissant le seuil de la maison.

Provient de la collection Lupus.

GUARDI (Francesco), né à Venise en 1712, mort en 1793 (École vénitienne).

Élève de Canaletti, il s'était fait, au siècle dernier, une réputation qui égalait presque celle de son maître, bien que les vrais connaisseurs aient toujours reconnu la supériorité de celui-ci, comme dessinateur et comme perspectiviste.

201. *Intérieur de l'église Saint-Marc, à Venise.*

H. 65 c. — L. 98 c. — T.

La vue est prise au moment où le doge, nouvellement élu, se montre au peuple qui le salue de ses acclamations.

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris et se trouvait porté sur l'état comme étant de Canaletti. Le Musée du Louvre possède sept tableaux, en tout point semblables à celui-ci, qui étaient également attribués à Canaletti par les anciens inventaires et qui ont été restitués à leur véritable auteur. L'état indicatif des tableaux envoyés de Paris renfermait une seconde erreur en ce qui concernait la vue intérieure de Saint-Marc de Francesco Guardi. La provenance y était indiquée ainsi : *Émigrés*. Or, les tableaux de Paris, qui forment une suite dont le nôtre est le complément, viennent de l'ancienne collection de France, ainsi que nous l'apprend le nouveau catalogue du Louvre. C'est donc également cette indication de provenance que nous devons donner ici.

GUASPRE (Le). Voyez Duguet (Gaspard).

GUERCINO ou **GUERCHIN**. Voyez Barbieri.

GUIDE. Voyez Reni (Guido).

GYSELS (Pierre), né à Anvers en 1621, mort dans la même ville en 1690 ou 1691 (École flamande).

Tout était obscur dans la biographie de cet artiste ; il n'y avait guère moins de variantes sur les incidents de sa carrière, que dans les formes orthographiques de son nom qu'on écrivait de dix manières différentes. Des découvertes faites par M. Th. Van Lerius et publiées dans le supplément du catalogue d'Anvers ont dissipé une partie des incertitudes où l'on était jeté, relativement au peintre dont il s'agit, par des récits contradictoires. Il résulte de ces découvertes que Pierre Gysels est né à Anvers, en 1621, qu'il fut inscrit, en 1642, dans la corporation de Saint-Luc, comme élève de J. Bauts ou Boots, qu'il fut reçu franc-maître, en 1649, et qu'on peut fixer l'époque de sa mort du mois de septembre 1690 au mois correspondant de l'année suivante. Pierre

Gysels (appelé par d'autres Gyzen ou Gysens) s'est distingué comme peintre de fleurs, de fruits et de nature morte. Il passe aussi pour avoir exécuté de petits paysages d'un pinceau délicat.

202. *Gibier mort dans un paysage.*

H. 38 c. — L. 47 c. — C.

Sur une terrasse, au pied d'une colonnade en ruine, un cygne, un lièvre et différents oiseaux morts; fusil et attirail de chasse. A gauche, entre les colonnes, un vase en terre cuite; fond de paysage.

Acquis en 1829, à la vente Prévost, pour la somme de 340 florins.

HEEM (Jean Davidz de), né à Utrecht en 1600, mort à Anvers en 1674 (École hollandaise) et **Lambrechts** (C.).

Jean Davidz de Heem fut élève de son père, David Davidz de Heem, qu'il surpassa en traitant le même genre. Il avait constamment résidé à Utrecht, sa ville natale, quand la guerre dont la Hollande fut le théâtre, en 1671, vint troubler la tranquillité dont il jouissait et qui est si nécessaire aux travaux de l'artiste. Il se réfugia à Anvers, où il mourut, en 1674.

C. Lambrechts, auteur de la grisaille à laquelle la guirlande de fruits et de légumes de De Heem sert d'encadrement, n'est pas mentionné par les biographes des peintres hollandais. On rencontre son nom dans des catalogues de collections particulières. Le catalogue de la galerie de Salzthalen mentionne un tableau dit *de Conversation*, d'un peintre appelé N. Lambrecht, dont le nom est autrement orthographié que celui de notre artiste, puisqu'il n'a pas l'*s* final, et dont l'initiale du prénom est N au lieu de C.

203. *Allégorie de la Fécondité.*

H. 72 c. — L. 1 m. 3 c. — B.

Au centre, est un médaillon peint en grisaille, représentant la figure allégorique de la Fécondité assise, ayant deux en-

fants à ses côtés. Ce médaillon est entouré d'une guirlande de fruits et de légumes. La Fécondité, dans la nature animée et inanimée, est présentée ici sous la forme d'une double allégorie. Signé au bas à gauche :

et dans le médaillon :

Ce tableau a fait partie de la célèbre galerie du cardinal Fesch. — Acheté à Rome en 1862, pour la somme de 2,150 francs.

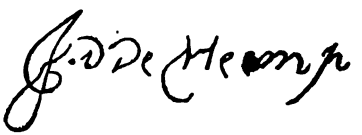
HEEM (JEAN DAVIDZ DE).

204. *Bouquet de fleurs.*

H. 46 c. — L. 36 c. — B.

Dans une carafe en verre, un bouquet composé de tulipe, rose, pivoine, bluets, etc. La carafe est posée sur une table en

marbre où l'on voit un escargot et une chenille. Signé sur l'épaisseur de la table, à droite :



HELST (Barthélemy Van der), né à Harlem? en 1613? mort à Amsterdam en 1670 (École hollandaise).

Tout est conjectures dans ce qui a été écrit sur la vie de ce peintre célèbre. M. Scheltema, le savant archiviste d'Amsterdam, a fait de vaines recherches pour lui composer une biographie authentique. Le lieu et la date de sa naissance sont incertains ; on cite Harlem et l'année 1613, mais sans preuves. On ignore quel fut son maître. On suppose que s'il passa sa jeunesse à Harlem, comme cela est généralement admis, il reçut des leçons de J. Pinas dont Rembrandt fut aussi le disciple. A quelle époque s'est-il rendu à Amsterdam? On l'ignore. Seulement on sait qu'il s'y fixa avant l'année 1636, et qu'il passa le reste de sa vie dans cette ville, sans faire de voyages à l'étranger, sans visiter l'Italie, comme la plupart des peintres de son temps. La seule date authentique de son histoire est celle de sa mort, qui eut lieu en décembre 1670. Il avait épousé, à un âge déjà avancé, une fille nommée Constantia Reinst, issue d'une ancienne famille d'Amsterdam.

205. *Portrait de l'artiste.*

H. 98 c. — L. 82 c. — T.

Tourné vers la droite, le peintre est vêtu de noir ; manches à larges crevés et rabat garni de dentelles. Ses longs cheveux, partagés sur le milieu du front, retombent sur ses épaules ; il a de petites moustaches ; tenant des gants de la main gauche

et la droite ouverte. Pour fond, un grand rideau rouge; à droite, la signature :

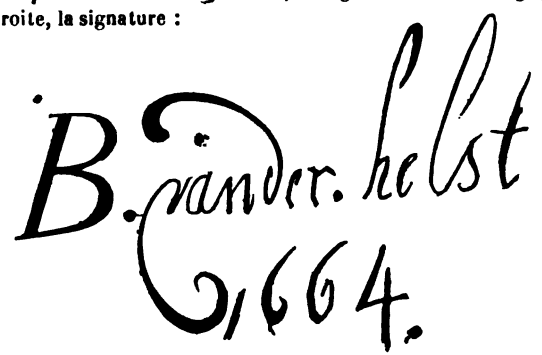


Fig. à mi-corps, gr. nat.

206. ***Portrait de la femme du peintre?***

H. 98 c. — L. 82 c. — T.

Femme jeune encore, d'une pâleur maladive, tournée vers la gauche. Cheveux châtains, retombant en longues boucles; pour coiffure, des rosettes de ruban de soie grise. Robe noire, ouverte et laissant voir une jupe de dessous en satin blanc; les ornements des manches retenus par des boutons d'or; collier et bracelets en perles; tenant de la main droite un éventail. Rideau rouge, au fond; à gauche, la signature et la date :

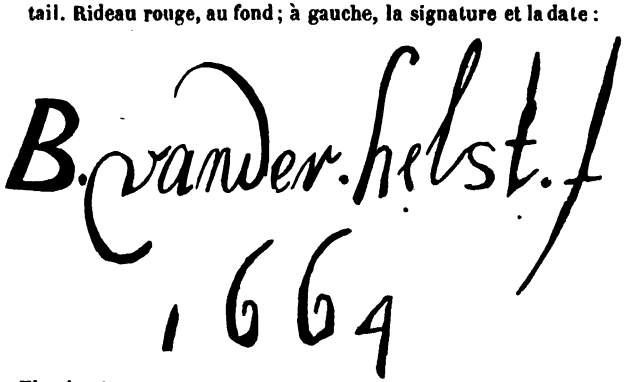


Fig. à mi-corps, gr. nat.

Ce portrait a toujours passé pour être celui de la femme de Vander Helst. Il paraît former le pendant de celui du peintre ; mais il ne justifie guère la réputation de beauté dont jouissait Constantia Reinst. Cette beauté fut célébrée par le poëte Jean Vos dans l'épigraphe suivante mise au bas d'un portrait que Vander Helst avait fait de sa jeune femme : « Viens, Apelle hollandais, Constance Reinst t'attend pour vivre sur la toile ; un charmant visage réclame un pinceau habile ; la nature a réuni en elle Vénus et Minerve et l'on voit, chose rare, la beauté unie à l'esprit. » Ce n'est point là l'original de notre portrait. Il est vrai que les poëtes exagèrent quelquefois. Le petit tableau dans lequel Van der Helst s'est représenté à table avec sa femme et que possède M. Six Van Hillegom, d'Amsterdam, ne dément pas les éloges donnés à la beauté de celle-ci, éloges contre lesquels semblerait protester le portrait du Musée de Bruxelles. Il resterait la ressource d'admettre que le temps qui n'épargne rien, et la beauté moins que toute chose, avait altéré, à l'époque où fut peint ce portrait, les charmes chantés jadis par Jean Vos ; mais Vander Helst épousa, à un âge avancé, cette charmante Constance Reinst, Vénus et Minerve à la fois, et elle n'avait pas eu le temps de vieillir, puisque le peintre mourut vers l'âge de 57 ans. Tout cela nous jette dans une assez grande perplexité, pour qu'il nous soit difficile de conclure.

HEMELRAET ou EMELRAET. Voyez Biset, pour le fond de paysage du tableau de cet artiste représentant *Guillaume Tell*, etc.

HUGTENBURGH (Jean Van) **ou VAN HUCHTENBURGH**, né à Harlem en 1646, mort à Amsterdam en 1733 (École hollandaise).

Son premier maître fut Jean Wyk ; il alla ensuite retrouver à Rome son frère Jacques Van Hugtenburgh, élève de Berchem, qui lui fit travailler le paysage. Après la mort de ce frère, Jean se rendit à Paris, où il passa quelque temps auprès de Vander Meulen. En 1670, il retourna en Hollande. Le prince Eugène voulut s'attacher ses services et le nomma son peintre, en lui donnant la mission de retracer ses hauts faits militaires. Van Hugtenburgh ne suivait pas les armées comme Vander Meulen ; mais le prince Eugène lui envoyait des plans exacts des siéges et des batailles, et le peintre leur donnait l'aspect pittoresque, sans en dénaturer la fidélité historique. Il séjourna longtemps à la Haye et alla passer à Amsterdam les dernières années de sa vie.

207. ***Choc de cavalerie.***

H. 62 c. — L. 76 c. — T.

Au centre du premier plan, combat de quatre cavaliers; un champion désarçonné est foulé aux pieds des chevaux. A droite, groupes de combattants dans un champ de blé. Au fond, à droite, rochers surmontés de fabriques; à gauche, une rivière et une vue de ville dans le lointain.

Vente Du Bois de Vroyland et De Nevele (1828). Ce tableau, dont la scène est placée dans un site pris aux environs de Dinant, avait, dans la même collection, un pendant, représentant également une action de cavalerie, celle-ci placée dans les plaines de Fleurus. Les deux tableaux furent adjugés, pour la somme de 580 florins, à M. Vanden Schrieck, de Louvain, qui se défit de celui dont le Musée est devenu acquéreur.

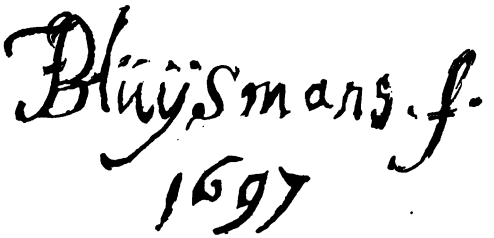
HUYSMANS (Corneille) dit **de Malines**, né à Anvers en 1648, mort à Malines en 1727 (École flamande).

Fils d'un architecte, son père l'avait destiné à exercer la même profession que lui; mais son goût le porta à se livrer de préférence à l'étude de la peinture. Il eut pour premier maître le paysagiste anversois Gaspard Dewit et alla ensuite à Bruxelles étudier sous la direction de Jacques d'Arthois; qui le prit en affection et près duquel il termina son éducation de peintre. On dit que Vander Meulen, à l'un des voyages qu'il fit dans son pays natal, eut l'occasion de voir des tableaux d'Huysmans, fut frappé du talent qu'y avait déployé leur auteur, et s'efforça d'engager celui-ci à le suivre à Paris, où il lui faisait entrevoir la perspective d'une brillante position. On ajoute qu'Huysmans, à qui la langue française n'était pas familière, repoussa ces propositions. Il se fixa d'abord à Malines, alla ensuite résider quelques années à Anvers, puis revint à Malines, où il passa les dernières années de sa vie. C'est à cause du long séjour qu'il a fait dans cette ville, qu'on lui a donné le nom d'Huysmans de Malines. Plus occupé de ses travaux que de chercher la gloire, Huysmans n'a pas joui, durant sa vie, de la réputation qu'il méritait; mais il est mis aujourd'hui, avec toute justice, au premier rang des paysagistes de l'école flamande.

208. *Paysage avec animaux.*

H. 1 m. 66 c. — L. 2 m. 15 c. — T.

A la droite du premier plan, un pâtre auprès d'un groupe de trois animaux ; un bœuf brun et blanc debout, une vache et un veau couchés ; de ce même côté, un massif de grands arbres entre lesquels on aperçoit un rocher d'une grande élévation. Vers le milieu, terrains escarpés, au bas desquels est une mare ; dans cette mare, un paysan à cheval faisant boire sa monture et deux vaches. Près de là, un homme assis sur un tertre au bord de l'eau ; plus loin, sur une route, une paysanne cheminant sur un âne, suivie d'une femme et d'un homme à pied. Bouquet d'arbres au second plan, à gauche ; au fond, grande plaine accidentée. Signé sur une pierre en partie recouverte d'eau, au bas du premier plan, vers la droite :



La signature dont on donne ici le *fac-simile* présente une singularité que nous ne nous chargeons pas d'expliquer. Le nom du peintre est précédé des initiales J.-B., tandis que son prénom était Corneille. Il n'y a pas de doute sur ce prénom, qui a été relevé sur des actes authentiques et dont l'initiale se trouve sur d'autres œuvres signées de l'artiste. Que le tableau soit d'Huysmans de Malines, c'est ce que nul ne contestera. Le cachet de sa manière y est profondément empreint et cette preuve vaut toutes les signatures du monde. Une signature peut s'ajouter par quelque amateur qui croit donner plus de prix à son tableau par cette prétendue garantie d'origine. Est-ce ce qui est arrivé à notre paysage et s'est-on mépris sur les prénoms d'Huysmans ? Parmi les suppositions qu'on peut former, celle-ci est une des plus naturelles. Nous ne prétendons pas, comme nous l'avons dit, trancher la question ; mais il fallait signaler la singularité offerte par la signature

apposée sur le tableau que nous venons de décrire, et puisque nous ne pouvions l'expliquer que par une hypothèse, nous l'avons fait, en attendant que d'autres, plus heureux que nous, donnent la solution du problème.

Acquis en 1862, à la vente Baillie, à Anvers, 3,520 francs.

209. *Paysage.*

H. 1 m. 32 c. — L. 1 m. 64 c. — T.

Site très-accidenté : à droite un escarpement de rochers et de terrains sablonneux ; à gauche, un groupe d'arbres dont les cimes touchent au cadre ; dans le fond, un pont avec des navires. Un homme est assis, vers la droite, à l'entrée d'une grotte ; derrière lui, une femme portant une corbeille de fruits ; deux autres femmes costumées à l'antique et deux enfants, jouant par terre, sont dans le fond près d'un rocher qui borne les premiers plans.

Anciens dépôts.

JANSSENS (Abraham), né à Anvers en 1567, mort dans la même ville vers 1632 (École flamande).

Élève de Jean Schellinck, il s'était déjà fait connaître avantageusement comme peintre d'histoire, lorsqu'il entreprit un voyage en Italie. A son retour, il déploya un talent que ses nouvelles études avaient fortifié et qui lui valut une juste renommée. Beaucoup d'histoires apocryphes ont couru sur le compte d'Abraham Janssens. On a dit qu'il avait osé porter un défi à Rubens. Descamps s'écrie qu'il mit le comble à ses folies en épousant une femme jeune et jolie. Eût-il été plus sage en en prenant une vieille et laide ? Enfin on l'a accusé d'avoir vécu dans la dissipation et d'être mort dans la misère ; or, M. Van Lerius a prouvé dans un article de l'*Album der Sint-Lukas-Gilde* (1844) que rien n'était moins fondé que ces allégations. Quoi qu'il en soit, Abraham Janssens fut un excellent peintre, et parmi ses nombreux ouvrages, il en est qui méritent d'être tenus en sérieuse estime.

210. *Allégorie de la Vieillesse s'appuyant sur la Foi et l'Espérance, pour résister aux fatigues du Temps.*

H. 1 m. 56 c. — L. 2 m. 27 c. — B.

Un vieillard est assis sur une pierre, au centre du tableau, portant sur le dos un panier rempli de pierres : le Temps, placé derrière lui, ajoute un nouveau poids au fardeau qui l'accable ; mais la Foi, à sa droite, et l'Espérance, à sa gauche, paraissent s'empresser de lui porter secours et de le soutenir au milieu des épreuves qu'il doit traverser. — *Fig. gr. nat.*

JANSSENS (Victor-Honoré), né à Bruxelles en 1664, mort dans la même ville en 1739 (École flamande).

Fils d'un tailleur, il était destiné à suivre la même profession que son père ; mais son goût le porta vers la culture des arts, et il entra dans l'atelier d'un peintre nommé Volders, près duquel il resta sept années. Ses premières œuvres le firent remarquer. L'un de ses meilleurs tableaux tomba sous les yeux du duc de Holstein, qui l'appela à sa cour, le conserva quatre ans et ne le laissa s'éloigner que parce qu'il avait manifesté un vif désir d'aller visiter l'Italie. Rome le retint onze ans ; il pouvait à peine suffire aux demandes des amateurs près desquels ses petits tableaux obtenaient beaucoup de succès. Il revint à Bruxelles et continua à traiter, pendant quelque temps, le genre dans lequel il avait bien réussi jusqu'alors ; puis il se mit à faire de la peinture en grand, ce en quoi il eut tort, car la valeur de ses tableaux est en raison inverse de leur dimension. En 1718, l'empereur le nomma son peintre et l'appela à Vienne, où il passa trois ans. On ignore ce qui le décida à se démettre de sa charge. En quittant Vienne, il fit un voyage à Londres, puis retourna à Bruxelles, où il résida jusqu'à sa mort.

211. *Apparition de la Vierge à saint Bruno.*

H. 3 m. 20 c. — L. 2 m. 50 c. — T.

Le saint est agenouillé devant la Vierge tenant l'Enfant Jésus, qui lui apparaît sur un nuage. Deux anges le ceignent

du cordon des Chartreux. Dans le haut, deux autres anges traversent l'air, ayant des lis à la main et se dirigeant vers la Vierge.

Anciens dépôts.

212. *Saint Jacques Borromée priant pour obtenir du ciel la cessation de la peste.*

H. 2 m. 90 c. — L. 2 m. 5 c. — T.

Le saint, agenouillé, implore la Vierge qui apparaît sur un nuage. Près de lui, une femme baissée soulève le bras d'un jeune homme expirant sur un cadavre. Vers la gauche, un homme détache un enfant du sein de sa mère, atteinte de la contagion. On voit, aux plans éloignés, des hommes occupés à transporter des cadavres. — Signé :

— *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église des Carmes déchaussés de Bruxelles, où il surmontait l'autel de saint Charles Borromée.

213. *Didon faisant bâtir Carthage.*

H. 38 c. — L. 58 c. — T.

Le sujet de ce tableau est tiré du premier livre de l'*Énéide* : « ..... C'est là que les Phéniciens, en creusant la terre, trouvèrent le signe qu'avait indiqué la puissante Junon, la tête d'un cheval ardent, présage pour la nation que pendant plusieurs siècles elle vaincrait par les armes et s'enri-

chirait par les arts. » On voit, au premier plan, un Phénicien qui vient de déterrer une tête de cheval; Didon est près de là, appuyée sur un bloc de pierre. Vers la droite, des ouvriers bâtissent un palais; à gauche, Junon apparaît dans un nuage, ayant à ses côtés l'oiseau qui lui est consacré. Signé à droite sur une pierre :

214. *Le Présage du destin de Lavinia.*

H. 38 c. — L. 58 c. — T.

L'indication donnée par les anciens catalogues rendait complètement inintelligible le sujet de ce tableau. Voici cette indication : « Sacrifice d'Énée arrivant à Carthage. — L'amour lance un de ses traits à Didon. » Or, Énée n'a pas offert de sacrifice en arrivant à Carthage et, dans tous les cas, l'épisode principal du tableau, le feu qui dévore la chevelure de la femme dans laquelle on a voulu voir Didon, ne s'expliquerait pas. Les personnages ne sont ni Énée, ni Didon; mais bien Latinus et Lavinia. Ce n'est pas au premier livre de l'*Énéide*, mais au septième qu'a été empruntée la fable dont s'est inspiré l'artiste. Voici la traduction des vers de Virgile qui ont fourni le sujet du tableau : « ..... Une autre fois que Lavinia, debout près de son père, tenant d'une main un flambeau allumé, en offrait l'odeur agréable devant l'autel, on vit, spectacle effrayant ! le feu prendre à sa longue chevelure et la flamme dévorer, en pétillant, tous les ornements de sa tête, ses tresses royales, sa couronne chargée de pierreries..... »

Telle est l'action représentée par Janssens. Un autel est au milieu du tableau; d'un côté l'on voit Latinus prosterné; de l'autre Lavinia debout, la chevelure embrasée, au grand effroi des assistants. Dans le lointain, à droite, des navires viennent d'aborder dans un port, des guerriers en descendent et leur

chef se distingue à sa brillante armure. C'est Énée avec ses troupes, Énée qui doit obtenir Lavinia promise à Turnus et allumer par là la guerre prédite par les augures.

Au bas de l'autel, la même signature que sur le tableau précédent.

Nous voyons figurer dans le catalogue de 1811, sous le nom de V.-H. Janssens, deux tableaux intitulés : *le Repos de Diane et son pendant*. Il est peu probable que ce soient ceux que nous venons de décrire ; mais les anciens livrets interprétaient souvent d'une manière étrange les sujets des tableaux. Si le Musée a réellement possédé un *Repos de Diane et son pendant*, par V.-H. Janssens, ils ont disparu.

JARDIN (Karel du), né à Amsterdam vers 1625? mort à Venise en 1678 (École hollandaise).

Généralement on fixe à l'année 1635 la date de la naissance de Karel du Jardin. Cette date a été adoptée par les rédacteurs du nouveau catalogue du Musée d'Amsterdam. Ploos Van Amstel avait dit tenir de bonne source que ce maître était né en 1625 ; mais son affirmation n'avait pas trouvé créance. Il était cependant, suivant toute apparence, dans le vrai : le tableau du Musée de Bruxelles en fournit la preuve. Ce tableau est clairement daté de 1652 ; si le peintre était né en 1635, il l'aurait exécuté à l'âge de dix-sept ans ; or, on reconnaît au premier coup d'œil que cela n'est pas possible, car c'est une œuvre d'un talent en pleine maturité, une œuvre que Smith, l'excellent connaisseur, déclare être de la plus belle qualité de son auteur. Né en 1635 et mort en 1678, Karel du Jardin n'aurait vécu que quarante-trois ans, et c'est une carrière trop limitée, pour le nombre de tableaux et de gravures qu'il a produits, tout en voyageant et en ayant une existence assez dissipée. De toute nécessité, il faut en revenir à la date de Ploos Van Amstel, la seule que le millésime inscrit sur le tableau du Musée de Bruxelles rende acceptable.

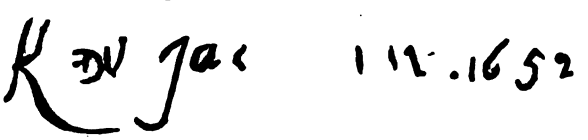
Karel du Jardin fut élève de Nicolas Berchem. Suivant Houbraken, il aurait reçu des leçons de Paul Potter. Il alla en Italie, résida quelque temps à Rome, où son talent fut très-apprécié, puis il revint à Amsterdam. Les amateurs hollandais se disputèrent ses tableaux. Quand on a fait un voyage en Italie, on est toujours prêt à en entreprendre un second. Un ami de Karel du Jardin lui ayant proposé de l'accompagner à Rome, où il allait pour affaires, il accepta. L'ami revint seul. Son compagnon oublia qu'il avait laissé à Amsterdam une maison et une femme, plus âgée que lui à la vérité, qu'il avait épousée à Lyon,

accidentellement, à cause de sa fortune. Il resta à Rome, où il reprit sa vie de garçon et ses travaux. S'étant rendu à Venise, il y mourut peu de jours après son arrivée, le 20 novembre 1678. Karel du Jardin a traité tous les genres, l'histoire, le portrait, les scènes familières, le paysage et les animaux.

215. *L'Avant-garde du convoi.*

H. 46 c. — L. 61 c. — T.

Au premier plan, un soldat en habit rouge, cuirasse et casque en fer, s'avance sur un chemin sinueux, en tenant par la bride un cheval blanc. Derrière ce soldat, un homme vêtu d'un pourpoint bleu, coiffé d'un feutre gris, et portant un mousquet sur l'épaule, monte un cheval noir et tourne les regards vers des ruines, éclairées par le soleil couchant, qui couronnent une haute masse de rochers à la gauche du tableau. On voit un âne à côté de ce second personnage qui chasse devant lui un bœuf, une chèvre et un mouton. A un plan plus éloigné, dans un pli du terrain, chemine un fourgon escorté par deux fantassins armés de mousquets et par un cavalier. Les terrains accidentés se terminent à l'horizon par des collines. — Signé au bas, à droite :



Ce tableau, indiqué par Smith (n° 64) comme étant de la première qualité du maître, faisait partie de la collection de M. Patureau, vendue en 1857. Acquis en 1860, de M. Piérard, pour la somme de 17,850 francs.

JORDAENS (Jacques), né à Anvers en 1593, mort en 1678 (École flamande).

Élève, comme Rubens, d'Adam Van Noort et reçu franc-maître en 1615. S'étant marié l'année suivante, il renonça à aller visiter l'Italie, ainsi qu'il en avait formé le projet. Il n'a pas été, comme on

le dit communément, disciple de Rubens ; mais il a, de même que tous les peintres de son temps, subi l'influence de ce puissant génie, sans se faire toutefois, ainsi que bien d'autres, son imitateur. Ses œuvres sont marquées de l'empreinte d'une forte personnalité. On a beaucoup discuté sur l'époque et sur les circonstances de l'abjuration de Jordaens qui embrassa le protestantisme ; mais ce sont là des particularités de la vie de l'homme et nous n'avons pas à nous en occuper. Il ne s'agit ici que de l'artiste. En même temps que des sujets religieux, historiques et mythologiques, Jordaens traita des sujets de fantaisie. Il fut, dans ces derniers, un peintre de genre en grand. S'il n'a pas toujours fait preuve de goût, il n'a jamais cessé d'être un prodigieux coloriste.

216. *Saint Martin guérissant un possédé.*

H. 4 m. 25 c. — L. 2 m. 63 c. — T.

Le possédé se débat entre les mains de quatre hommes vigoureux qui réunissent leurs efforts pour le contenir. Saint Martin s'avance, ayant à sa gauche son porte-crosse et suivi de deux religieux. Il étend la main comme pour exorciser le démon qui s'échappe de la bouche du patient. La scène est disposée sur les degrés d'un escalier qui aboutit à un large portique. Le proconsul romain considère le miracle, appuyé sur un balcon qui domine la composition. Près de lui est un esclave asiatique tenant un perroquet sur le poing.

Signé au bas de la marche de l'escalier sur laquelle se tient saint Thomas :

IORDAENS FECIT A. 163

Fig. pl. gr. que nat.

Ce tableau fut exécuté pour le maître-autel de l'église Saint-Martin de Tournai. Enlevé en 1794 par les commissaires républicains, il fit partie du deuxième envoi de France (1811).

Gravé par P. De Jode.

217. *Allégorie de la Fécondité.*

H. 1 m. 78 c. — L. 2 m. 40 c. — T.

Au centre du premier plan, une nymphe, vue de dos et tenant une draperie blanche; une autre étendue par terre, ayant le coude gauche appuyé sur le sol et tenant de la main droite une grappe de raisin; derrière cette figure, une troisième nymphe, vêtue d'une longue robe rouge, dans les plis de laquelle elle tient devant elle des grappes de raisin. A droite, deux satyres, dont l'un porte sur les épaules un jeune faune; à gauche, un faune accroupi et un autre debout derrière lui, tenant entre ses bras une corne d'abondance d'où s'échappe une opulente cargaison de fruits. — *Fig. gr. nat.*

Acquis à la vente De Vinck d'Orp (1827), pour 600 florins.

218. *Le Satyre et le Paysan.*

H. 1 m. 30 c. — L. 1 m. 71 c. — T.

Composition de cinq figures. Le satyre est à gauche, représenté au moment où il se lève de table. Au centre, le paysan joufflu (habit gris et bonnet noir) soufflant dans sa cuiller. A droite, au coin de la table, une femme vêtue d'une casaque jaune et d'une jupe grise, tenant sur ses genoux un enfant en robe rouge. Un chien est devant elle. Derrière, au second plan, une vieille femme tenant un verre qu'elle élève de la main droite, et s'apprêtant à poser sur la table un pot de bière en grès qu'elle tient de la main gauche. — *Fig. gr. nat.*

Sujet traité plusieurs fois par le maître dans des tableaux d'ordonnances différentes.

Acquis en 1846, à la vente Wellesley (Bruxelles), 1,617 francs.

219. *Triomphe du prince Frédéric Henri de Nassau.*

H. 1 m. 12 c. — L. 1 m. 16 c. — T.

Le prince est représenté debout sur un char attelé de quatre chevaux blancs que précèdent deux lions. Les deux chevaux du milieu sont montés par le Temps et par Mercure; ceux des extrémités sont conduits par Mars et par Hercule. Ils foulent aux pieds les figures allégoriques de la Haine et de l'Envie. La Victoire couronne le héros, la Renommée publie ses exploits et l'Abondance répand des richesses de tout genre sur la Hollande. Le char est entouré de groupes de guerriers et de femmes.

Ce tableau est l'esquisse de la grande composition qui se trouve à la *Maison du Bois*, près de La Haye et fait partie d'une série de grandes pages dans lesquelles Jordaens avait reçû d'Émilie de Solms, veuve de Frédéric-Henri, la mission de célébrer la gloire du guerrier hollandais. Le *Triomphe de FrédéricHenri de Nassau* passe pour le chef-d'œuvre du peintre.

Acquis en 1809, pour 600 francs, du peintre Lemonnier, ancien membre de l'Académie de peinture de Paris.

220. *Allégorie des vanités du monde.*

H. 1 m. 38 c. — L. 1 m. 96 c. — B.

Sur une table sont pêle-mêle toutes sortes d'objets : des armes, des instruments de musique, un globe terrestre, des paquets de plumes en forme de panache, un plat en métal repoussé, des fruits; au-dessus d'un vase à rafraîchir, une tête de mort ; puis, dominant toutes ces choses, une grande lanterne, image de la vie, dont le Temps souffle la lumière; un enfant faisant des bulles de savon et un perroquet.

Acquis en 1844, de M. Lucq, pour la somme de 1,000 francs.

221. *Tête d'apôtre*, esquisse.

H. 59 c. — L. 48 c. — T.

Vu de profil, tourné vers la gauche; les yeux levés vers le ciel et les mains jointes.

Cette tête offre une grande analogie avec celle du saint Mathieu du tableau des *Quatre évangélistes*, de Jordaens, qui se trouve au Musée du Louvre. Ce n'est pas, à proprement parler, une étude de cette figure, car le mouvement et l'expression sont différents; mais c'est le même type, et l'on est fondé à croire que le même modèle a posé pour les deux têtes.

Anciens dépôts.

KLOMP (ALBERT) . . . . . (École hollandaise).

Lieux et dates de la naissance et de la mort, études, incidents de la carrière, tout ce qui concerne ce peintre, comme homme et comme artiste, est inconnu. M. Nagler dit qu'il travaillait vers la fin du XVII^e^ siècle. C'est une erreur manifeste, car M. A. Vander Willigen affirme dans son ouvrage : *Geschiedenis der vaderlansche schilderkunst*, avoir en sa possession (1840), deux tableaux d'Albert Klomp parfaitement authentiques et datés de 1602 et 1603. A cette première erreur s'en joint une seconde, qui fait de Klomp l'élève de Paul Potter, né en 1625, c'est-à-dire vingt-trois ans après que son prétendu disciple avait produit des œuvres ayant date certaine. L'auteur allemand a été conséquent avec lui-même; mais il n'en a pas moins commis une double méprise. D'autres écrivains ont rangé Klomp parmi les copistes d'Albert Cuyp, et ils se trompent également, puisque ce dernier, dont la naissance est fixée à l'année 1605, commençait à peine sa carrière, quand le peintre qu'on lui donne pour imitateur touchait à la fin de la sienne. Immerzeel cite un tableau de Klomp portant la date de 1632, la dernière relevée sur les productions de l'artiste. Il résulte de ce qu'on vient de lire qu'Albert Klomp a dû naître dans le dernier quart du XVI^e^ siècle. Au lieu d'avoir imité Paul Potter ou Cuyp, il fut donc original et l'on n'a à constater qu'une analogie de style entre ses œuvres et celles des maîtres qu'on l'accuse d'avoir copié, analogie qui lui laisse l'honneur de la priorité.

222. *Pâturage devant la ferme.*

H. 95 c. — L. 85 c. — T.

Une femme, en jaquette rouge, est occupée à traire une vache, en se détournant pour regarder deux hommes qui, vers

la gauche, s'amusent à dresser un chien; sur le devant, deux vaches couchées, un veau, une chèvre avec son chevreau et un mouton; à droite, une ferme près de laquelle sont plusieurs personnages et deux chevaux devant une auge; dans le fond, à gauche, deux pêcheurs au bord d'un étang. — Signé au bas, à droite :

Vendu en 1814, par Le Roy, 379 francs. En proposant cette acquisition, Bosschaert faisait remarquer au maire que le Musée de Bruxelles était alors entièrement dépourvu de paysages.

KOEBERGER (Wenceslas) ou COEBERGER, né à Anvers vers 1560, mort à Bruxelles en 1634 (École flamande).

Les dates données pour la naissance de cet artiste varient de 1550 à 1560. M. Kramm se prononce pour celle de 1554 et cela par la raison que Koeberger se trouve inscrit sur le registre de la corporation de St-Luc d'Anvers, comme devenant élève de Martin de Vos en 1593 et comme reçu maître en 1605. Le témoignage qu'il invoque est précisément tout à fait contraire à sa supposition. Né en 1554, Koeberger aurait été reçu maître à l'âge de cinquante et un ans. C'était un peu tard. La date la plus reculée qu'on puisse admettre est donc 1560. Ce qui est certain, c'est que Wenceslas Koeberger fut élève de Martin De Vos. En quittant l'atelier de son maître, il se rendit en Italie, où il produisit des œuvres qui répandirent sa réputation. Après une absence de plusieurs années, il rentra dans sa patrie, où son activité, secondée par des connaissances étendues, ne manqua pas d'éléments. Architecte, ingénieur et peintre, il reçut de l'archiduc Albert, auquel il enseigna, dit-on, les mathématiques, des commandes de travaux dans lesquels se signala sa triple aptitude. Il était, de plus, savant antiquaire et numismate. Pour les charges qu'il remplissait à la cour, il recevait une pension fixe, et ses tableaux lui étaient payés à part.

Il fut l'introducteur et le premier administrateur des monts-de-piété en Belgique. On fixait généralement à l'année 1630 la date de sa mort; mais, grâce à la découverte d'un document faite par M. Gachard aux Archives de l'État, on sait maintenant qu'il ne cessa de vivre qu'en 1634.

223. *Le Christ porté au tombeau.*

H. 3 m. — L. 2 m. 35 c. — B.

Le corps du Christ est porté sur un drap par ses disciples. La Madeleine, agenouillée, baise une des mains du Sauveur, en étendant le bras vers un vase de parfums. Derrière elle est la Vierge ayant saint Jean à ses côtés. A droite sont deux saintes femmes, dont l'une tient la couronne d'épines. On aperçoit, au fond, l'entrée du sépulcre, une vue de Jérusalem et le Calvaire. A gauche, sur une banderole, se trouve la date de 1605. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église Saint-Géry, bâtie sous la direction de Koeberger lui-même. Les anciens catalogues mentionnent religieusement cette tradition que l'artiste avait employé pour 1,400 florins d'outremer dans l'exécution de sa peinture. — Gravé, sans nom d'auteur, avec des changements dans plusieurs détails de la composition.

Anciens dépôts.

KONING (Jacques), né vers 1650, mort . . . . . (École hollandaise).

On sait peu de chose de la vie de cet artiste. On croit qu'il fut élève d'Adrien Van de Velde. Après avoir peint le paysage et les animaux, il entreprit, dit-on, de traiter des sujets historiques. Le roi de Danemark l'appela à sa cour. Kayser dit qu'il y a de nombreux ouvrages de sa main au château de Copenhague. On ignore l'époque de sa mort; la dernière date connue de sa carrière est fournie par le portrait qu'il fit du philosophe Jean Musculus en 1689.

224. ***Paysage,*** **site hollandais.**

H. 90 c. — L. 1 m. 8 c. — T.

Au premier plan, qui est tout entier dans l'ombre, un vacher, tournant le dos au spectateur, pousse devant lui cinq vaches; à gauche, une vache couchée, une debout et deux moutons; au second plan, en pleine lumière, une pièce d'eau avec une barque portant de nombreux personnages; un château vers le milieu; terrains plats fuyant vers l'horizon, avec quelques fabriques et quelques arbres.

Provenance inconnue: parait pour la première fois dans le catalogue de 1819.

LAIRESSE (Gérard de), né à Liége en 1640, mort à Amsterdam en 1711 (École flamande).

Il eut pour premier maître son père, Renier de Lairesse, et reçut quelques conseils de Bertholet Flémalle. A la suite d'aventures où l'art ne fut pour rien, il quitta sa ville natale et alla se fixer en Hollande, à Utrecht d'abord, puis à Amsterdam, où il se fixa. Peintre et graveur, maniant avec une égale facilité le pinceau et la pointe, il a laissé un nombre considérable de tableaux et d'eaux-fortes. Les sujets qu'il traitait de préférence étaient ceux tirés de l'histoire ancienne et de la mythologie; il s'est montré ingénieux dans l'allégorie, genre que son goût passionné pour l'antiquité lui faisait tout particulièrement affectionner. Gérard de Lairesse eut le malheur de perdre la vue dans sa vieillesse. Il s'en consola en dictant des leçons qui furent recueillies par son fils, et qui, publiées sous le titre de ***Grand livre des peintres***, firent longtemps autorité dans le monde des arts.

225. ***La Mort de Pyrrhus.***

H. 1 m. 38 c. — L. 1 m. 52 c.

Le fils d'Achille embrasse l'autel d'Apollon, dans le temple de Delphes, comme pour implorer l'aide de ce dieu contre ses meurtriers; l'un de ceux-ci le saisit d'une main et de l'autre le frappe d'un glaive; un autre dirige contre lui le fer de sa lance. Derrière l'autel on aperçoit la tête d'un personnage qui semble se cacher. C'est Oreste, sans doute, qui a voulu être témoin de sa vengeance. A terre, au premier plan, sont des armes : un glaive, un casque et un bouclier.

LAMBRECHTS (C.). Voyez **HEEM** (JEAN-DAVIDZ DE) et LAMBRECHTS.

LEERMANS (PIERRE) . . . . . (École hollandaise).

Les biographes hollandais ne fournissent aucune indication sur ce peintre. Immerseel ne le mentionne pas, et Kramm, son continuateur, cite seulement ce qu'en dit Kayser, qui s'est borné à transcrire le peu de renseignements fournis par des catalogues de quelques galeries d'Allemagne. Pierre Leermans serait élève de Frans Van Mieris le vieux ; il travaillait en 1670, dans la manière de son maître. Quelques-uns prétendent qu'il fut élève de Gérard Dou. Dans l'ancien catalogue du Musée de Vienne, où se trouve un tableau de Pierre Leermans représentant une vieille dame assise devant une table chargée de bijoux, on fait naître ce peintre à Leyde ; mais c'est uniquement, sans doute, parce qu'on le donne pour élève de Frans Van Mieris. Le nouveau catalogue dit simplement qu'il florissait en 1677, sans expliquer ce changement de date. Le Musée de Dresde possède du peintre un *Ermite dans sa cellule*. Le seul renseignement donné par le catalogue est que P. Leermans vivait en 1670. M. Gault de Saint-Germain fixe à l'année 1655 la naissance de l'artiste qui nous occupe, et le fait mourir en 1706, mais sans dire où il a puisé ces indications, ce qui fait que nous ne les mentionnons que pour mémoire. Nous en dirons autant de la date 1640 donnée par Le Brun pour la naissance de Leermans. Le nom de ce peintre est ordinairement mal orthographié. Les catalogues de Dresde et de Vienne l'appellent Lermanns ; Kayser et Kramm écrivent Lermans. La belle signature du tableau de Bruxelles permet de restituer à son nom sa véritable forme.

226. *Le Christ en croix.*

H. 63 c. — L. 37 c. — C.

Jésus-Christ est représenté avant d'expirer, les yeux levés au ciel. Au pied de la croix est le serpent, mordant le fruit cause de la désobéissance des premiers hommes. Au fond, à droite, une vue de Jérusalem. Signé vers la gauche :

Acquis en 1846, de l'abbé Wauters, 600 francs.

LE SUEUR (Eustache), né à Paris en 1617, mort dans la même ville en 1655 (École française).

Élève de Vouet, il fut admis dans l'ancienne confrérie des maîtres peintres, dont il se sépara ensuite, pour coopérer à la fondation de l'Académie de peinture et de sculpture. Il fut employé à la décoration des appartements royaux du Louvre et exécuta des travaux semblables dans les hôtels de quelques grands personnages. Son œuvre capitale, et l'une des plus remarquables de l'école française, est l'histoire de saint Bruno, qu'il peignit pour le cloître des Chartreux de Paris, et qui forme une série de vingt-deux tableaux, aujourd'hui au Musée du Louvre.

227. *Le Sauveur donnant la bénédiction.*

H. 48 c. — L. 38 c. — T.

Vu de face et vêtu d'une robe bleue dont il a ramené, de la main gauche, des plis sur sa poitrine, le Sauveur bénit de la main droite. — ***Buste pet. nat.***

LINGELBACH (Jean), né à Francfort-sur-le-Mein en 1625, mort à Amsterdam vers 1687 (École hollandaise).

Si l'on n'avait égard qu'au lieu de naissance de cet artiste, il faudrait le classer dans l'école allemande; mais il alla très-jeune habiter Amsterdam, son talent s'y forma; il prit la manière des peintres hollandais et retourna enfin, après avoir voyagé, mourir dans sa patrie adoptive. On ignore quel fut son premier maître. Décidé à faire le voyage d'Italie en traversant la France, il s'arrêta à Paris, où il était en 1642 et où il passa deux années. On le retrouve ensuite à Rome, où il fait un séjour de huit ans; puis il revient à Amsterdam chargé d'études. Outre les nombreux tableaux qu'il a exécutés seul, il a encore peint des figures dans ceux de plusieurs paysagistes.

228. *Le Charlatan.*

H. 74 c. — L. 85 c. — T.

La scène se passe à Rome, sur la place du Peuple. A droite, se trouve la boutique d'un débitant de drogues. Celui-

ci est habillé en Crispin, l'épée au côté; tourné vers un auditoire attentif, il paraît énumérer les vertus du médicament contenu dans une fiole qu'il tient à la main. Un pierrot, jouant de la guitare, est assis à ses pieds. A gauche, une fontaine où une femme, portant une cruche en cuivre sur la tête et un vase de terre à la main, vient de puiser de l'eau. Près de la fontaine, un savetier en plein vent raccommode un soulier pour une pratique qui est assise et le regarde faire. Un grand nombre d'autres figures. Signé à gauche :

[: LINGELBACH.

AF

1655

Acquis en 1830, de M. Héris, 800 florins.

LOO (JEAN-BAPTISTE VAN), né à Aix en Provence en 1684, mort dans la même ville en 1745 (École française).

Issu d'une famille d'artistes originaires des Pays-Bas, Jean-Baptiste Van Loo fut élève de son père, Louis Van Loo. Il s'adonna d'abord à la peinture du portrait. Désireux de fortifier son talent par des études sérieuses, qu'il n'avait pas pu faire dans une ville de province, il partit pour l'Italie. Arrivé à Rome, il prit des leçons de Benedetto Luti et s'appliqua surtout à copier les chefs-d'œuvre des maîtres. De retour en France, il se rendit à Paris, où il fut employé à l'exécution de grands travaux de peinture décorative. Il peignit aussi plusieurs tableaux et un grand nombre de portraits, genre pour lequel il fut très à la mode. L'Académie le reçut agréé en 1722, et membre en 1731. Il mourut à Aix, où il était allé dans l'espoir de se rétablir d'une maladie de langueur.

229. *Diane et Endymion.*

H. 65 c. — L. 48 c. — T.

Endymion, appuyé sur le coude du bras droit, est étendu par terre et endormi, ayant près de lui un de ses chiens dor-

mant aussi. Diane, accompagnée de l'Amour, apparaît au second plan, portée sur un nuage.

Réduction du tableau peint par l'artiste pour sa réception à l'Académie de Paris en 1731. — Gravé par J.-C. Le Vasseur, également pour sa réception à l'Académie en 1771.

LOON (Théodore Van), né à Bruxelles en 1629 (?) mort en 1678 (?) (École flamande).

Les dates que nous donnons ici pour la naissance et pour la mort de Théodore Van Loon, sont celles que la tradition a consacrées; mais il est bon de faire remarquer qu'elles ne sont garanties par aucun document authentique. Quelques écrivains ont fait naître Van Loon à Louvain, en 1595, sans produire à l'appui de leur opinion des preuves suffisantes. Les dates précédemment admises ont en leur faveur cette circonstance qu'elles coïncident avec ce qu'on sait des relations que Van Loon eut avec Carlo Maratta, dans son voyage en Italie.

230. *Assomption de la Vierge.*

H. 3 m. 44 c. — L. 2 m. 22 c. — T.

La Vierge s'élève vers le ciel, portée sur un nuage; elle est entourée d'anges et de séraphins. Les apôtres environnent le tombeau vide; sur le devant, les saintes femmes sont en contemplation; l'une d'elles tient un livre; une autre, une couronne de fleurs. Le tombeau est revêtu d'une inscription. — *Fig. gr. nat.*

Tableau provenant de l'église du Grand Béguinage de Bruxelles, où il surmontait le maître-autel.

231. *Adoration des bergers.*

H. 2 m. 5 c. — L. 1 m. 55 c. — T.

La Vierge est agenouillée au centre de la composition et tient sur ses bras l'enfant Jésus qu'elle vient de retirer du berceau.

Derrière elle est saint Joseph debout; à droite, un groupe de bergers, dont le plus âgé tient une houlette. — *Fig. gr. nat.*

Tableau provenant de l'église des Capucins de Bruxelles.

LORRAIN (Claude). Voyez Gellée (Claude).

MAAS (Nicolas) ou **MAES**, né à Dordrecht en 1632, mort à Amsterdam en 1693 (École hollandaise).

Élève de Rembrandt, Nicolas Maas a profité des leçons de ce grand maître, non pour se faire son imitateur, mais pour développer son talent dans le sens de ses propres dispositions. Si l'on retrouve en lui les traditions de l'école de Rembrandt, elles n'ont pas absorbé sa personnalité. Cité principalement jadis comme portraitiste, il est cependant plus remarquable encore dans ses tableaux de genre, où il a tiré merveilleusement parti, par des procédés d'exécution qui lui appartiennent, des sujets familiers les moins propres, en eux-mêmes, à exciter l'intérêt. Les incidents de sa carrière sont fort ordinaires et offrent peu de ressources au biographe. On ne peut guère citer que son voyage à Anvers, où il reçut des peintres flamands l'accueil le plus cordial et le plus honorable.

232. *La Lecture.*

H. 69 c. — L. 50 c. — T.

Une vieille femme en robe noire et en jupe de dessous rouge, coiffée d'un mouchoir blanc, est assise dans un fauteuil de bois, près d'une table couverte d'un tapis jaunâtre à bordure verte. Elle a la tête appuyée sur la main gauche et tient de la droite un grand livre. Sur la table, sont des livres, un papier roulé et une écritoire en corne; dans une niche, un plâtre antique.

Acquis en 1858, à la vente du docteur Fraikin, 3,245 francs. Précédemment dans la collection Lyversberg, à Cologne.

MANFREDI (Bartolomeo), né en 1580 à Ustiano (près de Mantoue), mort en 1617 (École romaine).

Il eut des leçons de Christofano Roncalli; mais son véritable maître fut le Caravaggio, dont il s'assimila si parfaitement la manière, que ses œuvres sont souvent confondues avec celles de son modèle. Mort jeune, il a laissé peu d'ouvrages, et le nombre s'en est encore trouvé réduit de tous ceux qui ont été attribués au peintre dont il s'était fait l'imitateur.

233. *La Femme adultère.*

H. 1 m. 20 c. — L. 1 m. 85 c. — T.

Le Christ est vers la droite, vêtu d'une robe violette et d'un manteau gris; derrière lui, sont deux juifs; la femme adultère est au milieu du tableau, tournée vers la droite, robe jaune retroussée sur une jupe rouge, portant à ses yeux un mouchoir qu'elle tient de la main gauche; à côté d'elle, un soldat en armure; derrière, un personnage en manteau brun, coiffé d'un turban blanc et rouge. — *Fig. à mi-corps gr. nat.*

Acquis en 1862, de M. Ingani, de Rome, pour la somme de 591 francs.

MARATTA ou **MARATTI** (Carlo), né à Camerano en 1625, mort à Rome en 1713 (École romaine).

Son maître fut Andrea Sacchi, maître sévère qui ne le garda pas, dit-on, moins de dix-neuf ans dans son atelier, avant de lui laisser prendre un libre essor. Le talent de Carlo Maratta ne se ressentit guère, il faut le dire, de l'austérité de cette éducation. Quoi qu'il en soit, il jouit d'une grande renommée. Le pape Clément XI, dont il avait été le maître de dessin, le chargea de la direction des travaux considérables qu'il avait résolu de faire exécuter à Rome et à Urbin. Comblé d'honneurs et de biens dans sa patrie, il reçut encore de Louis XIV le titre de son peintre ordinaire. Carlo Maratta occupa le premier rang dans l'école romaine de la cinquième époque.

234. *Apollon à la poursuite de Daphné.*

H. 2 m. 5 c. — L. 2 m. 29 c. — T.

Apollon, courant vers la droite, est sur le point d'atteindre Daphné, qui le fuit et dont les mains présentent déjà les signes de la métamorphose qu'elle va subir. A gauche, une nymphe couchée à côté d'un jeune homme qui se dresse avec effroi et semble vouloir arrêter Apollon dans sa course. Au delà du Pénée, qui traverse le tableau, est la figure du fleuve lui-même, appuyé sur son urne, et près duquel sont deux nymphes à l'ombre d'un bouquet d'arbres. — *Fig. demi nat.*

Ce tableau faisait partie du premier envoi de Paris. Il provient de l'ancienne collection de France et, d'après une indication donnée par Lépicié dans son *Catalogue raisonné des tableaux du Roy*, il fut exécuté pour Louis XIV qui en avait fait la demande à Carlo Maratta. — Gravé par Rob. Van Audenaerde.

235. *La Vierge avec l'Enfant Jésus adoré par saint François.*

H. 45 c. — L. 29 c. — T.

La Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus, devant lequel saint François, agenouillé, est en adoration. A la droite de la Vierge, deux anges; dans le haut, deux anges voltigeant et trois séraphins. Fond de paysage, à droite, où l'on voit passer deux moines.

MAZZUOLI (Francesco) dit il Parmigiano ou le Parmesan, né à Parme en 1503, mort à Casalmaggiore en 1540 (École lombarde).

Après avoir fait son apprentissage d'artiste sous la direction de ses oncles, il se mit à copier les fresques du Corrége, et ce fut là sa véritable éducation. Il se rendit ensuite à Rome, où il fit de nombreuses études d'après les chefs-d'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange. Le pape Clément VII lui confia l'exécution de travaux considérables. Lors du sac de Rome, il se réfugia à Bologne, puis retourna à Parme.

Ayant eu des démêlés avec les moines d'une communauté dont il s'était engagé à décorer l'église, il se retira à Casalmaggiore, où il mourut. Il paraît que son véritable nom était Mazzola; mais nous avons cru devoir lui conserver celui que lui donnaient ses contemporains.

236. *Sainte Famille.*

H. 75 c. — L. 64 c. — T.

La Vierge, assise à droite, tient devant elle l'enfant Jésus debout et donnant un baiser au petit saint Jean; sainte Catherine est au second plan; fond de paysage.

Acquis en 1844, de M. Éverard, pour la somme de 1,500 francs.

MEERT (Pierre) ou MEERTE, né à Bruxelles en 1619? mort en 1669 (École flamande).

La date de la naissance de cet artiste se trouve nettement indiquée par le passage du *Gulden Cabinet*, où C. De Bie dit qu'il était âgé de quarante-deux ans au moment de la publication de son ouvrage. Le livre portant le millésime de 1661, c'est un calcul facile à faire. Pierre Meert est inscrit comme apprenti dans le livre de la corporation des peintres de Bruxelles, à la date de 1629, et comme maître en 1640. Ces dates authentiques donnent lieu de croire qu'il était plus âgé que ne le pensait C. De Bie, car il est difficile de croire que la maîtrise ait été accordée à un jeune homme de vingt et un ans. Pierre Meert a été comparé à Van Dyck par De Bie et, après lui, par d'autres écrivains. C'était un éloge exagéré; mais il est certain que ce peintre fut un des meilleurs portraitistes de son temps. Il a exécuté, particulièrement, pour plusieurs confréries de Bruxelles les portraits de leurs doyens dont leurs salles de réunion étaient ornées au siècle dernier. C'était le peintre de la bourgeoisie. Parfois, il donnait à ses portraits des fonds très-compliqués. On peut citer, comme exemple, sa peinture du Musée de Berlin, où un capitaine de vaisseau et sa femme sont assis au bord de la mer, sur une côte animée, vers le fond, par des pêcheurs et des marchands de poisson. Il est fait mention dans le catalogue Winckler d'un *Grand sujet de conversation* de Meert, gravé par Pitteri; mais il s'agit vraisemblablement d'un tableau de famille, car nous ne pensons pas que l'artiste ait peint autre chose que des portraits. Brulliot croit pouvoir attribuer à notre artiste un

portrait peint dans la manière de Van Dyck et signé P. M.; mais il est dans l'erreur, car le portrait est daté de 1621, et Pierre Meert n'avait alors que deux ans, selon De Bie, et guère plus en tous cas.

237. *Portraits des syndics de la corporation des poissonniers de Bruxelles.*

H. 1 m. 77 c. — L. 1 m. 60 c. — B.

Les quatre personnages, revêtus du costume des magistrats de Bruxelles au XVII^e^ siècle, sont agenouillés et tournés vers la droite. Le premier tient un livre à la main gauche, le deuxième a la main gauche posée sur la hanche, le troisième est sur la même ligne que les précédents, et le quatrième est derrière. Fond uni légèrement esquissé. — *Fig. gr. nat.*

Suivant une indication donnée par l'inventaire manuscrit, ce tableau provient de la Maison des Poissonniers. Les personnages représentés sont vraisemblablement des syndics de la corporation.

MENGS (ANTOINE RAPHAEL), né à Aussig (Bohême) en 1728, mort à Rome en 1779 (École allemande).

Fils d'Ismaël Mengs, peintre en émail, il n'eut pas d'autre maître que son père, qui le conduisit très-jeune à Rome, pour lui faire compléter son éducation d'artiste par l'étude des chefs-d'œuvre de l'antiquité et de l'art moderne. A son retour à Dresde, il fut nommé premier peintre du roi. Cette dignité ne le retint pas dans son pays. Dès l'année suivante, il retourna à Rome, où il se fixa, car s'il s'éloigna ensuite de cette ville si chère aux artistes, ce ne fut que temporairement. Le roi Charles III l'avait décidé à venir à Madrid en lui offrant, avec une pension considérable, le titre de peintre officiel. Il fit en Espagne un premier séjour de huit années; mais sa santé s'étant altérée, il obtint de pouvoir aller la rétablir sous le ciel de Rome. Quatre ans après, il retourna à Madrid, y tomba malade de nouveau et repartit pour sa chère Italie, qu'il ne devait plus quitter cette fois. C'est à Rome qu'il est mort, à Rome où se trouvaient tous les objets de ses affections d'artiste. Raphaël Mengs a laissé de grands travaux à Rome, à Dresde et à Madrid. Son mérite a été surfait de son vivant et peut-

être ne lui a-t-on pas rendu ensuite assez justice. Homme instruit, il a publié sur les arts des écrits dictés par un esprit systématique trop exclusif, mais où se trouvent exposés des principes d'un ordre élevé.

238. *Portrait de Michel-Angelo Cambiaso.*

H. 1 m. 30 c. — L. 93 c. — T.

Vu de face, coiffé d'une perruque poudrée; petite fraise blanche autour du cou; vêtu d'une longue robe de soie et de velours rouge; il a le bras gauche appuyé sur une table, où se trouve un camail rouge doublé d'hermine, et il tient de la main droite une lettre dépliée au revers de laquelle on lit : *A sua serenita Michel-Angelo Cambiaso;* au fond, rideau vert relevé, au delà duquel on aperçoit une vue de ville.—*Fig. à mi-corps gr. nat.*

Acquis à Rome, en 1862, pour la somme de 518 francs.

METSU (Gabriel) ou **METZU**, né à Leyde en 1615, mort à Amsterdam vers 1668 (École hollandaise).

On ignore quel fut le maître de Gabriel Metsu. Son talent était dans toute sa force, lorsqu'il alla s'établir à Amsterdam, étant âgé d'environ trente-quatre ans; c'est donc à tort qu'on a dit qu'il s'était formé dans cette ville, en copiant les œuvres de Gérard Dou, de Terburg et de Jean Steen. Rien, d'ailleurs, ne sent le copiste dans sa manière, qui lui est toute personnelle. Gabriel Metsu n'a pas voyagé; il est resté Hollandais dans ses observations, dans le choix de ses sujets, dans son talent. S'il est intéressant de l'étudier dans ses œuvres, il n'y a rien à dire de sa vie. Ce ne sont pas les mœurs populaires qu'il s'est attaché à reproduire; ses tableaux sont une image vivante de la riche bourgeoisie hollandaise du xvii^e^ siècle. Il a fait quelques portraits; mais ils ne forment qu'une partie insignifiante de l'ensemble de son œuvre.

239. *La Collation.*

H. 39 c. — L. 30 1/2 c. — B.

Une jeune femme, vêtue d'une jupe violette, d'une jaquette blanche à fleurs et coiffée d'un mouchoir blanc d'où s'échappent

des boucles blondes, est assise et tournée vers la gauche. Elle tient un verre de vin. Derrière elle, est un cavalier en pourpoint et manteau gris, appuyant sur le dossier de sa chaise la main gauche qui tient un feutre noir à plumes, et avançant de l'autre un pot de grès, dont il semble s'apprêter à verser le contenu dans le verre de la dame. Au fond, entre une servante portant un plat de cerises. Sur une table, à gauche, un sucrier d'argent et une gaufre sur une assiette. Signé, au-dessus de la porte par laquelle entre la camériste :

G. Metsu

Ce tableau, décrit par Smith (n° 84), a passé par les collections Backer (1766), Blondel de Gagny (1776), comte de Vaudreuil (1784), Solirène (1812), Lapeyrière (1817) et Peregaux-Laffitte.

Acquis en 1861 pour la somme de 13,000 francs.

MEULEN (Antoine Van der), né à Bruxelles en 1634, mort à Paris en 1690 (École flamande).

Il eut pour maître Pierre Snayers, que l'archiduc Albert avait fait venir à Bruxelles avec le titre de peintre de la cour. Un de ses tableaux, ayant été porté en France, fut mis sous les yeux de Colbert, qui consulta Le Brun sur son acquisition. Le Brun conseilla au ministre d'attirer à Paris un artiste dont le talent pouvait rendre les plus grands services pour l'exécution des commandes royales. Des propositions furent faites à Vander Meulen et acceptées par lui. Il se rendit à Paris, où il trouva un magnifique accueil. Une pension qui devait lui être payée indépendamment du prix de ses travaux, et un logement aux Gobelins, furent les premiers avantages qui lui furent accordés à son arrivée. Il était sur le chemin de la fortune et ne devait pas s'arrêter en route. Quelles faveurs pouvaient manquer au peintre qui suivait le roi aux armées, qui représentait tous les incidents de ses campagnes et se faisait, en quelque sorte, l'historiographe de sa gloire? Son crédit grandissait avec ses services et, ce qui vaut mieux, avec son talent. Comblé d'honneurs et de biens par Louis XIV, membre et conseiller de l'Académie de peinture, il fut un des artistes de son

temps qui fournirent la plus brillante carrière. Le burin de plusieurs bons graveurs, dirigés par lui-même, a popularisé ses œuvres.

240. *L'armée de Louis XIV campée devant Tournai.*

H. 2 m. — L. 3 m. 33 c. — T.

Au milieu du premier plan, des soldats assis par terre et jouant aux cartes; à droite, une tente d'officier, devant laquelle est un moine assis sur un coffre; à gauche, des chariots de bagages, un homme vidant une malle et un officier général descendant de cheval. Au second plan, cavaliers armés de faux allant au fourrage, cantines aux feux allumés; au fond, reconnaissance de cavalerie et vue de la ville de Tournai, dont on aperçoit les édifices, et particulièrement l'église aux cinq clochers, qui se découpe sur le ciel.

Ce tableau est une répétition de celui qui se trouve au Musée du Louvre, avec peu de différence dans les dimensions. Il y a eu confusion dans l'inscription de la gravure qu'en ont faite Bonnart et Bauduins. L'estampe est intitulée : *Vue de l'armée du roi campée devant Douai*, tandis que c'est bien la ville de Tournai qui se voit au fond.

Ce tableau, qui faisait partie de l'ancienne collection de France, provient du second envoi fait par le Musée de Paris, en 1811.

MICHIELI (Andrea de) dit il Vicentino, né à Vicence en 1539, mort en 1614 (École vénitienne).

Il n'est pas élève de Palma le Jeune, comme l'ont dit plusieurs auteurs, par la raison qu'il avait cinq ans de moins que l'artiste qu'on lui donne pour maître et il ne s'est pas, d'ailleurs, trouvé dans les mêmes lieux que celui-ci à l'époque où il a dû faire ses études. Son talent s'est formé en copiant les œuvres des maîtres vénitiens, et les habitudes que lui avait fait contracter ce mode d'éducation, lui sont malheureusement restées. Doué d'une singulière facilité, praticien d'une habileté rare, il a emprunté tantôt à l'un, tantôt à l'autre, les motifs et les dispositions de tous ses tableaux. L'esquisse des *Noces de Cana* en est une preuve entre bien d'autres.

241. ***Les Noces de Cana,*** esquisse.

H. 92 c. — L. 1 m. 10 c. — T.

L'ordonnance de ce tableau offre, dans son ensemble, une incontestable analogie avec celle du chef-d'œuvre de Paul Véronèse, que possède le Musée du Louvre. Cependant, si on le considère avec attention, on reconnaît qu'il est impossible de le prendre, comme on l'a fait longtemps, pour une esquisse de la grande composition du Véronèse. Dans l'esquisse de Bruxelles, comme dans le tableau de Paris, les convives sont rangés autour d'une table en fer à cheval dressée en plein air, au milieu d'édifices d'une riche architecture; comme dans le tableau de Paris, les époux sont au commencement du côté gauche de la table; Jésus-Christ occupe le centre. Il y a des musiciens occupés à régaler la compagnie d'un concert, des serviteurs qui versent dans des vases de métal précieux l'eau miraculeusement changée en vin; toutes les figures, à l'exception de celle du Christ, sont costumées à la vénitienne; mais ces divers épisodes se présentent sous d'autres aspects. Les personnages, dont les types diffèrent de ceux du Véronèse, sont autrement groupés; le fond d'architecture a, enfin, des dispositions toutes particulières. L'une des deux compositions est une réminiscence de l'autre; mais leur comparaison démontre qu'elles ne sont pas de la même main.

Dans les anciens catalogues du Musée de Bruxelles, l'esquisse en question figurait sous le nom du Tintoret. Elle était marquée de l'astérisque donné comme signe distinctif aux tableaux envoyés de Paris. On l'attribua ensuite à Maria Tintoret, fille de Jacopo Robusti, laquelle n'est cependant connue que comme portraitiste. L'erreur provenait, selon toute apparence, d'une fausse indication donnée par l'état du second envoi de Paris. Tout porte à croire que notre tableau n'était autre que celui qui est désigné ainsi : « Maria Tintoret : *Un repas.* Ancienne collection. » C'est un repas, en effet; c'est bien plus un repas au XVI^e^ siècle, que ce n'est l'action, biblique des *Noces de Cana*.

Quoi qu'il en soit, notre esquisse cessa un jour de paraître dans le catalogue, soit sous le nom du Tintoret, soit sous

celui de sa fille : elle fut attribuée à Paul Véronèse. Ni l'une ni l'autre de ces attributions n'était fondée. Ainsi que l'a fort bien dit M. H. Hymans, employé de la Bibliothèque royale, dans des Notes sur quelques tableaux du Musée de Bruxelles, publiées par *le Messager des Arts et des Sciences* de Gand, l'esquisse des *Noces de Cana* est l'œuvre d'Andrea Michieli Vicentino. Un grand tableau, en tout point conforme à notre esquisse, fut peint pour l'église *di Ogni Santi*, à Venise, par cet artiste, qui était, ainsi que la plupart des maîtres de son école, doué d'une merveilleuse facilité de pinceau, si l'on en juge par le nombre considérable des œuvres qu'il a laissées dans la ville des Doges. Il existe, du tableau des *Noces de Cana* dont le Musée de Bruxelles possède l'esquisse, une grande et belle estampe qui se trouve à la Bibliothèque royale et qui a permis de restituer à son véritable auteur la peinture qu'elle reproduit. Cette estampe, marquée du monogramme MPF, porte en toutes lettres : ANDREA VICENTINO INVENTOR, et, comme par un luxe de renseignements qui nous vient, d'ailleurs, fort à point, une inscription où il est dit que le tableau, de la main d'Andrea Vicentino, se trouve à Venise dans l'église de Tous les Saints (*di Ogni Santi*).

MIERIS (GUILLAUME VAN), né à Leyde en 1662, mort dans la même ville en 1747 (École hollandaise).

Il eut pour maître son père, François Mieris le Vieux, le premier des Mieris non-seulement par ordre de dates, mais encore par ordre de talent. Guillaume Mieris avait commencé par traiter exclusivement, comme son père, des scènes de la vie familière, des épisodes de la vie bourgeoise pris sur le vif. Il voulut étendre, par la suite, la sphère de ses inspirations et fit d'assez fréquentes excursions, tant dans le domaine de l'histoire, que dans celui de la mythologie, dont Gérard de Lairesse avait introduit le goût en Hollande. Sa manière de peindre s'accordait cependant mieux avec les sujets qu'il s'était d'abord appliqué à reproduire. Il poussait le fini au delà des limites devant lesquelles l'artiste doit s'arrêter. Guillaume Mieris joignait au talent du peintre celui du sculpteur. Il modelait à merveille. Ses biographes citent de lui des travaux dans lesquels il s'était montré extrêmement habile à manier l'ébauchoir.

242. *Susanne surprise par les vieillards.*

H. 44 c. - L. 37 c. — B.

Susanne est sur un tertre, au pied d'un massif d'arbres. Un des vieillards, vêtu d'une tunique jaunâtre et d'une draperie bleue, est derrière elle et tient un de ses bras; l'autre vieillard, en tunique brune, est à ses côtés et tire une draperie blanche qui la couvre encore en partie. A gauche, au premier plan, un vase à parfums, un peigne et un collier de perles; à droite, une fontaine où un Amour tient une conque de laquelle s'échappe de l'eau qui retombe dans une vasque.

Ce tableau a fait successivement partie des collections Catalani, Kalkbrenner et Patureau. — Acquis en 1849, de M. Et. Le Roy, pour la somme de 5,500 francs.

MILLET (François) ou **Francisque Milé**, né en 1644 à Anvers, mort à Paris en 1680 (École flamande).

Il fut élève de Laurent Franck, ou Francken, et commença par peindre la figure, qu'il abandonna bientôt, pour s'appliquer au genre du paysage. Il alla, jeune encore, se fixer à Paris. C'est à tort que les biographes ont dit qu'il visita l'Italie. Leur erreur trouve sa justification dans les œuvres mêmes de l'artiste. François Millet donnait à ses paysages un cachet tout italien; mais il ne l'avait pas emprunté à la nature: il l'avait pris simplement dans les tableaux du Poussin, dont il avait fait une longue étude. Il passa toute sa vie à Paris et fut employé à la décoration de plusieurs résidences royales. D'Argenville et Descamps disent que des peintres, jaloux de son mérite, abrégèrent ses jours par un poison qui le rendit fou; mais il y a tout lieu de croire que c'est une fable. L'Académie de peinture l'admit, en 1673, au nombre de ses agréés. Il était généralement connu, en France, sous le nom de Francisque.

243. *Repos de la sainte Famille dans la fuite en Égypte.*

Forme ronde. — Diamètre 46 c. — B.

La Vierge est assise, au premier plan, sous un arbre; l'Enfant Jésus est debout auprès d'elle; saint Joseph se tient un

peu en arrière, sous le même arbre; à droite un pilastre en pierre, contre lequel s'appuie une femme; au fond, deux femmes, dont une porte une cruche sur la tête; paysage et fabriques italiennes.

Anciens dépôts.

MOLENAER (Jean), né vers 1600, mort vers 1660 (École hollandaise).

On connaît par leurs œuvres, mais par leurs œuvres seulement, trois peintres de ce nom : Nicolas, Jean et Jean Miense. Quant à Corneille Molenaer, à qui les deux tableaux du Musée de Bruxelles étaient attribués, par erreur, dans les catalogues précédents, il n'est ni du même temps, ni du même pays, et il ne traitait pas le même genre. C'était un paysagiste anversois de la fin du XVIe siècle. La signature des tableaux du Musée où un J précède très-clairement l'M de Molenaer, aurait pu faire éviter facilement cette erreur d'attribution. On reconnaît au caractère de la peinture de Jean Molenaer qu'il vivait en plein XVIIe siècle. De trois tableaux signés J. Molenaer que possède le Musée de Berlin, il y en a deux datés, l'un de 1630, l'autre de 1659. La période écoulée entre ces deux dates fait une carrière d'artiste. Quant au lieu de la naissance de Jean Molenaer, quant aux particularités de sa vie, ce sont des points sur lesquels on manque absolument de renseignements.

244. *Intérieur flamand.*

H. 45 c. — L. 36 c. — B.

Au centre, une table, autour de laquelle cinq personnages sont assis et un autre debout. Celui-ci, vu de dos, est entièrement vêtu de rouge; il découpe un jambon. A sa gauche, une grosse femme à laquelle un homme, assis à ses côtés, semble conter quelque propos galant, en lui appuyant familièrement la main sur l'épaule. A droite, un homme endormi : jaquette verte, chausses grises et bonnet noir garni de fourrure. Plus loin, un homme se versant un verre de bière et une femme

en partie cachée. Derrière la table, un joueur de flûte. A droite, au fond, une femme près d'une cheminée et un homme qui en met un autre à la porte. Sur un escabeau, au premier plan, la signature :

Molenaer

245. *Cabaret flamand.*

H. 45 c. — L. 36 c. — B.

Quatre personnages sont assis devant une longue table. A droite, un homme vêtu d'une jaquette verte et d'un bonnet de même couleur, chassant une bouffée de tabac; à ses côtés, un buveur se versant à boire. A gauche, un homme coiffé d'un bonnet rouge, allumant sa pipe. A l'écart de la table, à droite, une femme donnant le sein à un enfant: près d'elle, un homme assis. Plus loin, un couple amoureux, et au fond une femme faisant marcher devant elle son mari qu'elle est venue arracher aux douceurs du cabaret. Sur l'escabeau de l'homme à la jaquette verte, la signature :

Molenaer

Acquis avec le précédent, à la vente Vilain XIIII (1828), pour 74 florins.

MOMMERS (Henri), né à Harlem en 1623, mort à Amsterdam en 1697 (École hollandaise).

La Haye a été aussi indiquée comme le lieu de naissance d'Henri Mommers. On ignore quel fut son maître. Quelques biographes l'ont dit élève de Karel Du Jardin; mais il n'y a pas d'analogie entre sa manière et celle de ce peintre; elle se rapproche plutôt de celle de Berchem. Mommers a visité l'Italie et, de retour en Hollande, s'est fixé à Amsterdam, où il a passé le reste de sa vie.

246. *Le Marché.*

H. 57 c. — L. 47 c. — T.

Une paysanne, en jaquette verte et en robe noire, est assise à gauche près d'une fontaine; une citadine lui paye les fruits qu'elle vient d'acheter. Derrière ce groupe, une paysanne en robe rouge et en chapeau de paille. Près de la fontaine, une jeune fille occupée à laver des fruits. A droite, un paysan assis près d'un âne dont les paniers sont remplis de légumes. Au fond, fabriques italiennes. Signé sur une pierre à droite :

MOR ou **MORO** (ANTOINE), né à Utrecht en 1512, mort à Anvers en 1581 (École hollandaise).

Les dates de la naissance et de la mort de ce peintre ont été indiquées d'une manière inexacte par la plupart des biographes modernes. Antoine Mor est né à Utrecht, non en 1525, comme l'a dit Immerseel et d'autres après lui, mais en 1512. Il est mort à Anvers, non en 1568 comme l'ont avancé plusieurs écrivains, mais en 1581. On avait trop perdu de vue le renseignement donné par Van Mander qui fait connaître que Mor ou Moro cessa de vivre un an avant la *furie française*, événement dont Anvers fut le théâtre en 1582. Antoine Mor eut pour maître Jean Schoreel et alla ensuite compléter ses études en Italie. Sur la recommandation du cardinal Granvelle, il entra au service de Charles-Quint, qui l'envoya en Portugal faire les portraits des membres de la famille royale. En quittant Lisbonne, où son mérite avait été hautement estimé et récompensé, il se rendit en Angleterre pour exécuter le portrait de la reine Marie. Là encore les productions de son pinceau furent très-recherchées. Antoine Mor jouit auprès de Philippe II d'une faveur extraordinaire. S'il faut en croire les biographes, il s'éloigna précipitamment de Madrid à cause des suites fâcheuses que pouvait avoir pour lui l'imprudence qu'il avait eue de répondre irrespectueusement à une familiarité du roi. Peut-être n'est-ce là qu'une histoire apocryphe. Quoiqu'il en soit, Antoine Mor se rendit

à Anvers, où il devint le peintre favori du duc d'Albe. Il résulte de documents trouvés par M. Kramm dans les archives d'Utrecht, qu'à l'époque où il résidait encore dans cette ville, Mor avait ajouté à son nom celui de Van Dashorst, d'un bien qu'il possédait, pour se distinguer d'une autre famille Mor. Il peignit, en Espagne, quelques tableaux d'histoire; mais c'est surtout comme portraitiste qu'il s'est signalé.

247. *Portrait d'Hubert Goltzius.*

H. 64 c. — L. 49 c. — B.

Il est vu de trois quarts et tourné vers la droite; cheveux courts, barbe et moustaches noires; pourpoint noir et par-dessus gris; petite fraise plissée autour du cou. On lit en haut cette inscription, tracée en lettres d'or, sur toute la largeur du panneau :

HUBERTUS GOLTZIUS HERBIPOLATA ENLONIANUS CIVIS ROMANUS HISTORICUS ET TOTIUS ANTIQUITATIS RESTAURATOR INSIGNIS AB ANTONIO MORO PHILIPPI II HISPANIARUM REGIS PICTORE AD VIVUM DELINEATUS AN. A CHR. NAT. MDLXXVI. — *Buste gr. nat.*

Acquis en 1883, de M. Pesez, 250 francs.

248. *Portrait d'homme.*

H. 77 c. — L. 60 c. — B.

Tourné vers la droite, la figure vue de trois quarts; barbe et moustaches rousses; coiffé d'une toque noire; pourpoint noir; tenant des gants de la main gauche. Les armoiries placées dans le coin gauche du haut, sont celles de la famille De Deckere, originaire d'Anvers. — *Buste gr. nat.*

MOREELSE (Paul), né à Utrecht en 1571, mort dans la même ville en 1638 (École hollandaise).

Il fut, disent les biographes hollandais, élève de Miereveld et, comme son maître, il s'appliqua à la peinture du portrait. Il fit un voyage en Italie avec l'intention de s'élever jusqu'à la peinture d'histoire; mais après des tentatives qui ne paraissent pas avoir été couronnées de succès, il revint au genre pour lequel il avait le plus de vocation. De retour à Utrecht, il partagea son temps entre les nombreux portraits dont un talent, estimé de ses contemporains, lui faisait confier l'exécution, et ses travaux d'architecte, car il s'était senti une double vocation et réussissait dans deux arts différents. Il jouissait d'une considération qui lui avait valu l'honneur d'être choisi pour remplir les charges de conseiller et de bourgmestre de la ville d'Utrecht.

249. *Portrait ou étude.*

H. 74 c. — L. 64 c. — T.

On ne saurait dire si c'est un portrait ou une tête de fantaisie. Le personnage, jeune homme aux cheveux blonds, barbe et moustaches de même nuance, est tourné vers la droite; il est vêtu d'une sorte de pelisse rouge, dont les manches sont doublées de soie verte; il a la main gauche appuyée sur la poitrine, et de la main droite, qu'il porte en avant, il tient une pomme aux couleurs vermeilles. C'est quelque Pâris hollandais, rendant hommage à une beauté d'Utrecht. Vers le haut, à gauche, le monogramme du peintre :

1638

— *Buste gr. nat.*

Notre tableau a cela d'intéressant qu'il est, selon toute probabilité, le dernier ouvrage de P. Moreelse, comme le témoigne la date de 1638

qui surmonte le monogramme, et qui est aussi celle de la mort de l'artiste.

La provenance de ce tableau est inconnue. Le catalogue dans lequel il figure pour la première fois, est celui de 1811.

MOUCHERON (Frédéric), né à Emden en 1633, mort à Amsterdam en 1686 (École hollandaise).

Élève de Jean Asselyn, Moucheron voulut, comme tant d'autres peintres, donner pour complément à ses études un voyage en Italie. Il partit pour Rome ; mais se trouvant bien à Paris, où il s'était arrêté chemin faisant, il y demeura plusieurs années, et finalement il retourna en Hollande sans avoir passé les Alpes, ce qui ne l'a pas empêché de peindre des paysages italiens, croyant assez connaître la nature méridionale pour l'avoir étudiée dans les œuvres de son maître. Moucheron eut le bonheur d'avoir souvent pour collaborateur Adrien Vanden Velde, qui plaça dans ses paysages des figures comme il savait les faire. Théodore Helmbreker et Lingelbach lui rendirent le même service. La ville d'Emden, en Hanovre, est indiquée comme étant le lieu de naissance de Moucheron. Les rédacteurs du nouveau catalogue d'Amsterdam le font naître à Edam, en Hollande, sans dire sur quoi ils se fondent pour substituer cette seconde ville à la première. Peut-être n'est-ce qu'une faute d'impression.

250. *Paysage animé par une chasse au cerf.*

H. 91 c. — L. 81 c. — T.

Le paysage est coupé par une rivière qui longe les terrains du premier plan. Au delà de la rivière, à droite, bouquets d'arbres ; à gauche, campagne ouverte. Un chasseur à cheval passe la rivière avec ses chiens, poursuivant un cerf ; un chasseur à pied court au-devant du cerf, une pique à la main. Au premier plan, un autre chasseur, vu à mi-corps, lance son chien contre la bête poursuivie. Signé à gauche :

MOUCHERON,

Les figures sont d'Abr. Storch.

Acquis en 1814, de Le Roy père, 367 francs.

MURILLO (Bartolomé-Esteban), né à Séville en 1618, mort en 1682 (École espagnole).

Son premier maître fut Juan del Castillo, dont les leçons ne pouvaient pas le conduire fort loin. Il faisait, pour vivre, des Vierges et des Saints de pacotille, lorsqu'un beau jour il se dégoûta de ce métier de manœuvre et aspira au véritable art. Un secret instinct lui fit prendre la route de Madrid. A peine arrivé dans cette capitale, il alla trouver Velazquez, qui lui fit bon accueil, l'encouragea, le protégea et lui procura l'entrée des riches collections de l'Escurial, où l'étude des chefs-d'œuvre du Titien, de Rubens, de Van Dyck, de Velazquez, prépara le développement d'un talent dont il allait, à dater de ce moment, multiplier les éclatants témoignages. Après deux années de séjour à Madrid, il retourna à Séville, où il passa le reste de sa longue et laborieuse carrière. Murillo a traité tous les genres et a déployé dans tous une égale supériorité. Doué d'une merveilleuse facilité de conception et d'exécution, il passait de l'idéal des compositions religieuses au prosaïsme des épisodes de la vie réelle, et soit qu'il cherchât ses inspirations dans le ciel ou sur la terre, il était un grand maître. Il eut trois manières distinctes, qualifiées par les Espagnols de chaude, de froide et de vaporeuse, qui donnent à l'ensemble de son œuvre une grande variété. Murillo mourut à l'âge de soixante-quatre ans, des suites d'une chute qu'il avait faite à Cadix, où il était allé peindre le tableau du maître-autel de l'église des Capucins.

251. *Moine franciscain.*

H. 1 m. 39 c. — L. 97 c. — T.

Debout près d'un balcon en fer, un moine franciscain, tourné vers la gauche, tient une pancarte déroulée sur laquelle on lit :

Unus Dominus — una fides — unum baptisma
S. Paulo,
Capi : IV Ver : V Eff.

A droite, sur le bord du balcon, sont placés : une tête de mort, une tige de lis, une palme et un mouchoir rouge. — *Fig. gr. nat. à mi corps.*

Acquis en 1853, de M. Jeannin de Coindros, pour la somme de 2,500 francs.

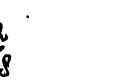
NEEFS (Peeter) le Vieux, né vers 1570 à Anvers, mort vers 1651 (École flamande).

Les années de la naissance et de la mort de cet artiste ne sont données que comme des hypothèses. Aucun document authentique ne les garantit. Peeter Neefs fut élève d'Henri Van Steenwyk. Voilà tout ce qu'on sait de sa carrière. Il ne paraît pas qu'il y ait eu dans sa vie des événements que les biographes les plus rapprochés de son temps aient crus dignes d'être racontés. Du reste, il n'eut pas le temps d'avoir des événements, si l'on en doit juger par le nombre qu'il a laissé d'intérieurs d'églises si soigneusement étudiés, si patiemment exécutés. Plusieurs des peintres les plus distingués parmi ses contemporains, Teniers, Brueghel et Van Tulden ont souvent enrichi de figures ses vues de cathédrales. Peeter Neefs a très-diversement signé ses tableaux. On trouve son nom orthographié par lui-même de ces différentes manières : *Nefs*, *Neefs*, *Neeffs*.

252. *Intérieur de la Cathédrale d'Anvers.*

H. 58 c. — L. 84 c. — B.

Vue prise pendant le jour. A gauche, un prêtre portant le saint sacrement ; à droite, un membre d'une confrérie distribuant des pains aux pauvres. Signé sur un pilastre, à droite :



Acquis en 1856, de M. Favart, 3,500 francs.

253. *Intérieur de la Cathédrale d'Anvers.*

H. 51 c. — L. 71 c. — B.

Vue prise le soir. Un baptême vient d'être célébré à la lueur des cierges et des torches ; les assistants se retirent en se dirigeant vers la gauche, où l'on voit un mendiant debout près de la porte. Signé à droite sur un pilier :

Anciens dépôts.

NEER (Aart Van der), né à Amsterdam en 1619, mort dans la même ville en 1683 (École hollandaise).

Nous avons adopté les dates du dernier catalogue d'Amsterdam dont les rédacteurs ont, en général, puisé leurs renseignements à de bonnes sources; mais nous ferons remarquer que plusieurs biographes font naître Aart Van der Neer en 1613, et d'autres en 1615. Du reste, pas le moindre renseignement sur ses études, sur ses travaux, sur sa vie. L'existence du peintre des nuits mystérieuses, est elle-même tout mystère. C'est par ses œuvres seulement qu'on le connaît. Il est vrai que ce genre de connaissance en vaut bien un autre. Nous nous consolons d'ignorer une date, de n'être point initiés à des particularités biographiques, quand nous avons sous les yeux les œuvres d'un maître, quand nous pénétrons dans le monde qu'il a créé, où habita son génie et où nous le retrouvons vivant.

254. *Paysage, effet de nuit.*

H. 56 1/2 c. — L. 69 c. — B.

Un canal, fuyant perpendiculairement, traverse le paysage; une barque portant plusieurs passagers s'avance, traînée par un cheval blanc que monte son conducteur, et qui suit la berge du côté droit. De ce même côté, des massifs d'arbres, entre lesquels paraissent des habitations, dans un enclos fermé par un treillis. Sur la berge du côté droit, un rideau d'arbres bornant la vue, et sur le devant quelques pièces de bois; dans l'eau qui baigne le pied de cette berge, au premier plan, des canards. La lune se lève à l'horizon, au-dessus du canal.

Acquis en 1861, à la vente Van den Schrieck, 4,400 francs.

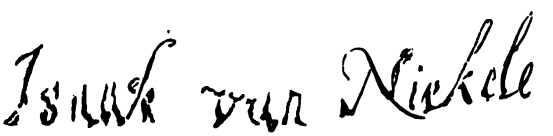
NICKELE (Isaac Van) ou **NIKKELEN** . . . . . (École hollandaise).

Les biographes ne fournissent aucun renseignement sur ce peintre. On croit qu'il était parent du paysagiste Jean Van Nikkelen et de Harlem comme lui; mais ce n'est qu'une supposition. Il travaillait à la fin du XVIIe siècle, comme on le voit par un tableau du Musée de Berlin, sur lequel se trouve avec sa signature la date 169... à laquelle manque le dernier chiffre. Tout ce qu'on sait de lui se réduit donc à ceci, que l'année 1690 représente l'époque de sa carrière d'artiste.

255. *Vue intérieure de la grande église de Harlem.*

H. 52 c. — L. 73 c. — B.

La vue est prise à l'entrée de la grande nef; au fond, une double rangée de bancs et un lustre en cuivre suspendu à la voûte ; à droite, un buffet d'orgue, appliqué à la hauteur des premiers piliers. Divers groupes de figures animent cet intérieur. Signé au bas du premier pilier de droite :



NIEULANT (Adrien Van), né à Anvers en 1592, mort en . . . .? (École flamande).

Les biographes disent généralement qu'on ignore la date de la naissance de cet artiste; quelques-uns même hésitent à affirmer qu'il soit originaire d'Anvers. Des renseignements précis sont cependant donnés, sur ces deux points, par un document contemporain d'Adrien Van Nieulant. Ce document est le portrait du peintre, publié par Meyssens dans son recueil intitulé *Images de divers hommes d'esprit sublime*, etc. Au bas de ce portrait et sous le nom de Nieulant, on lit cette inscription : « Très bons paintre en petites figures et paysages ; il a faict beaucoup des histoires du Vieulx Testament ; il est natif d'Anvers ; son commencement a esté à Amsterdam chez Pierre Isacx et auprès de François Badens 1607, et mainstenant il se tient à Amsterdam âgé de 59 ans. » Le recueil de Meyssens étant daté de 1649 et Adrien Van Nieulant étant alors âgé de 59 ans, la naissance de ce peintre doit être fixée à l'année 1592. L'inscription que nous venons de transcrire fait encore connaître qu'il quitta de bonne heure sa ville natale, pour aller s'établir à Amsterdam, où il prit des leçons de Pierre Isacx et de François Badens. Adrien Van Nieulant était probablement frère de Guillaume Van Nieulant, presque aussi renommé, de son temps, comme dramaturge que comme peintre. Adrien Van Nieulant a passé la plus grande partie de sa vie à Amsterdam ; mais il a dû revoir sa ville natale, comme le prouve le tableau du Musée de Bruxelles, lequel a pour

sujet une action prise sous les murs d'Anvers et n'a pas été exécuté, certainement, avant le départ de l'artiste pour la Hollande. On ne connaît pas l'époque de la mort d'Adrien Van Nieulant; mais on sait, par la date inscrite sur un de ses tableaux, qu'il vivait encore en 1657. Quelques biographes lui ont donné, par erreur le prénom d'André. Son nom a été orthographié des diverses manières que voici : Van Nieulant, Nieulandt et Nieuwelandt. C'est la première qui est la bonne.

256. *Un épisode de carnaval sous les murs d'Anvers.*

H. 75 c. — L. 1 m. 13 c. — B.

Un cercle s'est formé vers la droite pour voir quatre couples, revêtus de déguisements et chaussés de patins, exécuter un quadrille sur la glace; d'autres masques viennent de la gauche; toutes les classes se confondent dans les groupes de spectateurs : nobles, bourgeois et menu peuple; il y a vers la gauche des carrosses arrêtés; les remparts sont couverts de curieux; au fond, un pont traversant le fossé et conduisant à l'une des portes de la ville.

Acquis en 1830, du colonel Rottiers, avec le Martyre de saint Pierre, de Van Dyck, et d'autres tableaux.

NOORT (Lambert Van), né à Amersfoort vers 1520, mort en 1571 (École flamande).

Il vint étudier à Anvers et fut admis comme maître dans la corporation de Saint-Luc de cette ville, en 1549. On a peu de renseignements sur sa vie. Il fut architecte en même temps que peintre, et se distingua dans l'un et l'autre de ces deux arts. Nonobstant son double talent, il paraît qu'il tomba dans la misère à la fin de sa carrière. Lambert Van Noort est le père d'Adam Van Noort qui le surpassa et qui eut l'honneur d'être un des maîtres de Rubens. Le nom de ces deux peintres a été souvent écrit ainsi : Van Oort.

257. ***Adoration des bergers.***

H. 1 m. 47 c. — L. 2 m. — B.

Sous un portique d'une riche architecture, la Vierge est agenouillée, les mains jointes, devant l'Enfant Jésus, étendu sur de la paille recouverte d'un linge. A gauche, un groupe de quatre bergers, dont deux sont agenouillés et deux autres debout; derrière ceux-ci, un personnage portant un agneau et un autre ayant un chien près de lui. A droite, un second groupe de bergers en adoration, et de ce même côté, un personnage appuyé sur le bœuf; l'âne est derrière la Vierge. Au fond, à travers le portique, on voit une rue avec une façade de temple et une coupole. Dans la campagne, vers la gauche, l'apparition de l'ange aux bergers. Signé à gauche sur une marche de l'escalier qui conduit au péristyle où se passe l'action :

L·W·N·INVEN:PINGEBAT·AN·1568

Fig. demi nat.

La date inscrite au bas de ce tableau est intéressante. On ignorait l'époque de la mort de Lambert Van Noort, quand les rédacteurs du catalogue d'Anvers ont découvert un document duquel il résulte que cet artiste cessa de vivre vers la fin de 1570 ou au commencement de 1571. *L'Adoration des bergers*, du Musée de Bruxelles, est donc vraisemblablement un de ses derniers tableaux. Nous n'en avons pas vu citer, du moins, qui portassent une date postérieure à 1568.

Anciens dépôts.

NOORT (Adam Van), né à Anvers en 1557, mort dans la même ville en 1641 (École flamande).

On ignore quel fut son maître. Lambert Van Noort mourut alors que l'éducation d'artiste de son fils était à peine ébauchée. Quelques biographes disent qu'Adam visita l'Italie; d'autres contestent qu'il ait fait ce voyage. Le caractère de ses œuvres justifie l'assertion des premiers. L'influence italienne s'y manifeste d'une manière évidente. L'honneur d'avoir été le premier maître de Rubens suffirait pour sauver de l'oubli le nom d'Adam Van Noort, qui compte également

parmi ses élèves H. Van Balen, Vranckx et Jordaens. On ne connait plus de lui qu'un petit nombre d'œuvres, bien que sa carrière ait été longue et laborieuse. Il est vraisemblable que ses tableaux, qu'il ne signait pas, ont été souvent attribués à d'autres maitres, depuis que la tradition de leur origine s'est perdue. Adam Van Noort est mort en 1641.

238. *Jésus-Christ appelant à lui les petits enfants.*

H. 83 c. — L. 1 m. 93 c. — B.

Jésus-Christ est assis à gauche, entouré de ses disciples; deux femmes et trois enfants s'approchent de lui de ce côté; à droite, un groupe de quatre femmes et un homme portant ou conduisant des enfants; en avant de ce groupe, marche une jeune femme tenant un jeune enfant dans ses bras et se retournant vers ceux qui la suivent. L'action se passe à l'entrée d'une large rue fuyant vers le fond, et bordée de maisons construites à l'italienne; au premier plan, à gauche, une corbeille remplie de fleurs et de fruits. — *Pet. fig.*

Ce tableau figurait dans l'inventaire manuscrit sous le nom d'Adam Van Noort. Il fut inscrit dans le premier catalogue sous celui de Gilis Coignat (Gilles Coignet); plus tard on le restitua à Van Noort; après quoi, il passa aux anonymes. On a jugé devoir s'en rapporter, pour une attribution définitive, aux renseignements fournis par l'inventaire manuscrit, dressé à une époque où l'on connaissait l'origine des tableaux recueillis dans les églises et dans les maisons religieuses. Adam Van Noort a traité plusieurs fois le sujet du Christ appelant à lui les enfants.

Anciens dépôts.

OSTADE (Adrien Van), né à Lubeck en 1610, mort à Amsterdam en 1685 (École hollandaise).

Malgré son origine allemande, Adrien Van Ostade est à bon droit considéré comme appartenant à l'école hollandaise. S'il est né en Allemagne, il a étudié, pensé, travaillé en Hollande; c'est la vie hollandaise qu'il a observée et reproduite dans ses tableaux. On ne sait à quelle époque il quitta la ville de Lubeck pour venir habiter Harlem.

C'est comme élève de Frans Hals qu'il donne pour la première fois signe de vie. On rapporte que l'approche des troupes françaises, qui marchaient contre la Hollande en 1662, ayant effrayé le pacifique artiste, il prit la résolution de quitter Harlem, où il s'était établi et marié, et de regagner sa ville natale. Comme il se trouvait à Amsterdam cherchant à s'embarquer, un amateur parvint à le rassurer et à le retenir. Il était dans sa destinée de se faire complétement Hollandais. Quand on voit les pages où il a peint avec tant de vérité les mœurs de ses compatriotes adoptifs, on est convaincu qu'il ne pouvait pas prendre de meilleur parti et qu'il a suivi sa véritable vocation. Depuis son établissement tout fortuit à Amsterdam, il ne s'est plus éloigné de cette ville. Qu'aurait-il été chercher ailleurs, pour les sujets que la pente de son esprit le portait à traiter? Il avait ses modèles constamment sous les yeux, et le parti qu'il en a tiré prouve qu'il avait raison de n'en pas vouloir d'autres. Variant les travaux du peintre par ceux du graveur, Adrien Van Ostade a laborieusement rempli sa carrière de soixante-quinze ans.

259. *Le Mangeur de harengs.*

H. 27 1/2 c. — L. 24 c. — B.

Un paysan, vêtu d'une veste brun-rouge à manches grises et coiffé d'un feutre noir, est assis près d'une table, sous un abri de feuillage, à la porte de sa demeure. Il tient un hareng de la main gauche, et de la droite le couteau avec lequel il vient de couper un fragment du poisson qu'il paraît être sur le point de donner à son chien qui se dresse à ses côtés. Sur la table sont : un plat de harengs, un morceau de pain noir, un pot de bière et une serviette.

Cité par Smith dans le supplément de son *Catalogue raisonné*.—Acquis en 1861, à la vente Van den Schrieck, pour la somme de 6,820 fr.

OSTADE (Isaac Van), né à Lubeck en 1617, mort à Amsterdam en 1671 (École hollandaise).

Plus jeune de sept années que son frère, Isaac Van Ostade a partagé la fortune de celui-ci. Il l'a eu pour maître, il l'a suivi à Harlem, puis à Amsterdam et s'est fait Hollandais comme lui. D'abord il commença par traiter les mêmes sujets qu'Adrien, puis il quitta les inté-

rieurs de cabarets et de maisons de paysans où il avait, en disciple soumis, accompagné son maître, pour aller chercher ses inspirations dans la campagne. Il devint un grand paysagiste. La nature a été saisie par lui sous tous les aspects, avec une rare justesse d'observation et de sentiment. Il dut, en outre, à sa première éducation de pouvoir placer lui-même, dans ces belles campagnes hollandaises si fidèlement reproduites, des scènes de mœurs qui les complètent, différant en cela de beaucoup de paysagistes de son temps, qui étaient obligés d'emprunter le secours d'une main étrangère.

260. *Halte de voyageurs.*

H. 82 c. — L. 98 c. — T.

Au centre de la composition, deux cavaliers sont arrêtés près d'une auge, devant laquelle est un cheval blanc : un palefrenier vient d'apporter un seau d'eau, qu'il dépose à terre. Au delà de ce groupe, est une dame, vêtue de noir, accompagnée d'un gentilhomme. A gauche, une hôtellerie, devant laquelle est un chariot, où se trouve une femme adressant la parole à un paysan qui s'est approché du véhicule avec un enfant. Un second enfant est devant le cheval ; près de là, un homme assis et un autre debout sont en conversation. Dans la même direction, au delà d'un bouquet de grands arbres, on aperçoit des maisons et un clocher de village. Dans le lointain, une plaine et un étang. A la gauche du premier plan, un puits dont un des côtés est fermé par des planches, sur la plus élevée desquelles se trouve la signature :

Cité par Smith dans le supplément de son *Catalogue raisonné*. — Acquis à la vente Van den Schrieck, pour la somme de 8,250 francs.

Les catalogues imprimés de 1806 à 1814 faisaient mention d'un tableau d'Isaac Van Ostade représentant : « Des paysans à la porte d'un cabaret de village, entourant un joueur de cornemuse. » Il ne se retrouvait plus dans l'édition de 1819. On l'avait sans doute mis au rebut, et il aura figuré dans une des ventes dont il est parlé dans la Notice historique.

PALAMEDES STEVENS (Antoine), né à Delft en 1604, mort en 1680 (École hollandaise).

La biographie de ce peintre est encore à faire ; mais on manque de renseignements certains pour la composer. On n'est pas même sûr de son nom. Quelques-uns l'appellent Palamedes ou Palamedes Palamedesz (fils de Palamedes) ; d'autres Stevens. Certains écrivains pensent qu'il y a eu plusieurs Palamèdes ayant traité des genres différents ; d'autres attribuent les divers travaux au même peintre. L'opinion d'après laquelle il y aurait eu deux Palamedesz, frères, paraît être la plus fondée. Palamedes Palamedesz ou Palamedessen était peintre de batailles. Sur son portrait, gravé par C. Pontius d'après Van Dyck, il est qualifié de *prœliorum pictor*. Il était bossu, comme on le voit par ce portrait. Antoine Palamedes était peintre de portraits et d'intérieurs. On lui attribue des scènes de corps de garde. Les dates de 1604 et de 1680, pour sa naissance et pour sa mort, ont été données par Bryan M. Waagen dit qu'il fut élève de son père, troisième Palamedes, ou plutôt le premier en date, mais dont on ne connaît aucune production. En citant Antoine Palamedes comme portraitiste principalement, Bryan dit qu'il était aussi peintre de conversations et d'assemblées de personnes jouant aux cartes ou faisant des parties de musique. Il ne parle pas des scènes de corps de garde qui pourraient être mises, avec plus de vraisemblance, sur le compte du peintre de batailles. Aucune particularité de la vie d'Antoine Palamedes n'est connue. S'il est né en 1604, comme on l'a dit, il a exécuté le portrait du Musée de Bruxelles à l'âge de quarante-six ans : cette belle production annonce, en effet, une complète maturité de talent.

261. *Portrait d'homme.*

H. 68 c. — L. 57 c. — B.

Le personnage, encore jeune, est tourné vers la droite. De petites moustaches ombragent ses lèvres ; ses cheveux, partagés au milieu du front, lui tombent sur le cou. Il est vêtu de noir, avec col blanc rabattu et manchette plissée ; sa main droite est appuyée sur le dossier d'une chaise garnie

d'étoffe rouge à clous dorés. Sur le fond gris uni, à droite vers le milieu de la hauteur du tableau, on lit :

Æt. 40
Ao 1650
A. Palamedes. pinxit.

— *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Il eût été très-intéressant de connaître la provenance de ce portrait. Malheureusement, nous ne sommes point parvenu à la découvrir. C'est dans le catalogue de 1819 qu'il apparaît pour la première fois. Il n'en est pas fait mention dans les comptes d'achats que nous avons dépouillés; mais, nous l'avons déjà dit, ces comptes étaient très-mal tenus et fort incomplets. Peut-être ce portrait de Palamèdes, une des plus belles peintures de ce maître, dont les œuvres sont rares, avait-il été tiré des magasins du Musée, qui fournissaient, de temps en temps, à la galerie des toiles négligées par les premiers conservateurs; peut-être est-ce une acquisition de l'administration communale.

PALMA (Jacques) le Vieux, né à Serinalta, près de Bergame, en 1480, mort à Venise en 1548 (École vénitienne).

On a peu de renseignements biographiques sur ce maître. Il est de ceux dont l'histoire se trouve dans leurs œuvres. On ignore quel fut son maître. Peut-être reçut-il des leçons de G. Bellini; mais ce n'est qu'une supposition. Il fut un des plus grands peintres de l'école vénitienne, à l'époque où elle comptait des maîtres tels que Giorgione et Titien. Sa fécondité égala son talent, comme le témoigne la profusion de ses tableaux, répandus tant dans les églises de Venise, que dans les galeries de l'Europe. Jacques Palma n'excella pas moins dans le portrait que dans la peinture d'histoire.

262. *Jésus-Christ porté au tombeau.*

H. 1 m. — L. 1 m. 3 c. — T.

Joseph d'Arimathie, Nicodème et un troisième disciple portent le corps de Jésus, au milieu du premier plan ; à gauche, la Vierge évanouie soutenue par une des Marie et par la Madeleine éplorée. Le groupe se détache sur une masse de verdure ; à droite, fond de paysage.

Ce tableau faisait partie du premier envoi de Paris ; il provenait originairement de la collection du roi de France. Lépicié l'indique, dans son *Catalogue raisonné*, comme ayant été peint sur bois et transporté sur toile. Il subit, dans cette opération, une diminution de quelques centimètres, tant sur la hauteur que sur la largeur. Des restaurations déplorables avaient gravement altéré cette belle peinture. Le soin de faire disparaître autant que possible les traces des mutilations qu'elle avait souffertes, a été confié à M. Ét. Le Roy, dont la prudente habileté s'est signalée dans maint travail de ce genre.

PANNINI (Giovanni Paolo), né à Plaisance en 1695, mort à Rome en 1768 (École romaine).

On ne sait quel fut son premier maître ; mais il était déjà connu comme un bon peintre d'architecture et de perspective lorsqu'il vint, très-jeune encore, à Rome, où il reçut les conseils d'Andrea Lucatelli pour le paysage. Aucun peintre n'a été plus estimé que lui, de son temps, dans le genre qu'il a traité.

263. *Ruines d'architecture.*

H. 96 c. — L. 1 m. 35 c. — T.

Au premier plan, à droite, un bas-relief dont le sujet paraît être emprunté à la Colonne Trajane ; en suivant la même direction, une statue d'Hercule, le Panthéon d'Agrippa et la Colonne Trajane au fond. A gauche, un fragment de statuaire égyptienne, un vase grec et les ruines du péristyle d'un temple. Au milieu des ruines, des figures debout et couchées, parmi lesquelles on remarque, entre des soldats romains, un personnage vêtu d'un long manteau rouge.

PARMESAN (Le). Voyez Mazzuoli.

PEPYN (Martin), né à Anvers en 1575, mort dans la même ville vers 1642 (École flamande).

On ignore quel fut son maître. Il était fils d'un fripier marchand de tableaux, qui fit partie de la Gilde de Saint-Luc, à raison de cette dernière branche de son commerce, ce qui valut à Martin Pepyn d'être, lui-même, admis dans la corporation, comme fils de maître, en 1600. Quelques biographes ont dit que Martin Pepyn avait voyagé en Italie et qu'il y avait longtemps séjourné. Cette assertion a été combattue depuis peu, mais d'une manière trop absolue. Martin Pepyn n'a pas habité l'Italie, comme le prouvent des ouvrages faits par lui à Anvers à des époques déterminées; mais rien n'autorise à nier qu'il ait visité cette contrée. Ce qui est certain, c'est qu'on n'a pu établir le fait d'une résidence permanente de l'artiste à Anvers. Martyn Pepyn était un peintre d'une incontestable valeur; mais la jalousie qu'il aurait inspirée à Rubens, suivant Houbraken et ses copistes, est un conte fait à plaisir. Les hommes de la trempe de Rubens sentent trop leur force pour être jaloux, et d'ailleurs ce n'est pas Martin Pepyn dont la rivalité aurait troublé l'auteur de la *Descente de croix*. On indiquait généralement l'année 1647 comme étant la date probable de la mort de Pepyn. Un document authentique récemment découvert par M. Léon de Burbure, suivant ce que nous apprenons par le supplément du catalogue d'Anvers, prouve qu'il faut fixer entre le mois de septembre 1642 et le mois correspondant de l'année suivante, l'époque du décès de l'artiste.

264. *La Patronne des Orphelins.*

H. 2 m. 24 c. — L. 1 m. 92 c. — B.

Sainte Anne est sur un trône, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus et ayant à sa droite la Vierge qui donne un vêtement à un enfant debout sur une marche du trône. Sur le devant sont quatre membres de la confrérie qui s'était donné la mission de veiller sur les orphelins. Ils sont vêtus de noir et agenouillés. L'un d'eux tient un pain qu'il se dispose à remettre à un enfant qui est auprès de lui; un autre donne un habit à un orphelin. — *Fig. gr. nat.*

Dans les anciens catalogues, ce tableau était inscrit sous le nom de Martin Pepyn. Plus tard, il fut débaptisé, on ne sait pourquoi, et mis dans la catégorie des œuvres anonymes. Nous avons rétabli l'attribution faite primitivement en connaissance de cause.

Anciens dépôts. — Un document des archives nous fait connaître que ce tableau provenait originairement de la Trésorerie de Bruxelles.

PÉRUGIN. Voyez VANNUCCI (PIETRO).

PLAS (PIERRE VAN DEN), né à Bruxelles vers 1595, mort dans la même ville en . . . . ? (École flamande).

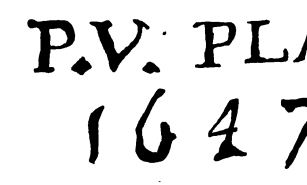
Les éléments d'une biographie de ce peintre font absolument défaut. Corneille De Bie, qui lui consacre seulement quelques lignes d'éloge dans son *Gulden Cabinet*, sans faits ni dates, le qualifie de *Schilder van Hollandt*. Il le dit mort à Bruxelles, mais n'indique point de date. S'il fallait en croire M. Balkema, Pierre Van den Plas ou Van der Plas, d'après son orthographe, serait né à Harlem en 1570; le même auteur ajoute qu'il mourut à Bruxelles en 1626, et le tableau du Musée est daté de 1647. Il y a eu en Hollande, également au XVIIe siècle, un sculpteur nommé Pierre Van der Plass, dont le portrait a été gravé par Schenck d'après Kneller. Enfin on connaît des gravures signées P. Van der Plaas. Du statuaire, du peintre et du graveur, Nagler fait un seul et même personnage. Voici quelques renseignements plus authentiques : Van den Plas est inscrit comme apprenti dans le livre des peintres de Bruxelles, à la date de 1610. On peut supposer qu'il avait environ quinze ans. Il est désigné comme étant de Bruxelles et élève de Ferdinand de Berdt. En 1619, il fut reçu maître. Par ces indications certaines, nous sommes fixés sur le lieu et sur l'époque de naissance de Van den Plas, ainsi que sur l'orthographe de son nom. Nous voyons qu'il n'y a aucun rapport entre le Van den Plas de Bruxelles et les Van der Plaas ou Plass de Hollande, dont parlent Nagler et les autres biographes. Quant aux particularités de la carrière du peintre et à l'époque de sa mort, elles nous sont encore inconnues. Tout ce qu'on sait se réduit à ceci, qu'il a beaucoup travaillé dans sa ville natale et qu'il vivait encore en 1647, date inscrite par lui sur le tableau qui va être décrit.

263. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.*

H. 1 m. 74 c. — L. 2 m. 66 c. — B.

La Vierge, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu, la tête surmontée d'une couronne d'or, est sur un trône élevé, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux. De chaque côté du trône, sont agenouillés cinq personnages, syndics ou membres de quelque confrérie, donateurs du tableau. Ils sont groupés dans un ordre symétrique : trois sur le devant et deux au second rang; les uns ont un chapelet, les autres un livre à la main.

Au bas du trône de la Vierge, vers le milieu du tableau, se trouve la signature de l'artiste :



— *Fig. gr. nat.*

Anciennement, le Musée possédait un second tableau du même peintre intitulé : « Autre tableau de confrérie avec le Seigneur sur un nuage. » Nous ignorons ce qu'il est devenu. D'après les indications données par l'inventaire manuscrit, ces deux tableaux avaient appartenu aux corporations des merciers et des boulangers de Bruxelles, dont les personnages agenouillés étaient les doyens et les syndics.

Anciens dépôts.

PONTE (Leandro da) dit Leandro Bassano ou Léandre Bassan, né à Bassano en 1558, mort à Venise en 1623 (École vénitienne).

Elève de son père Jacques da Ponte, Leandro l'imita dans ses inventions et dans son exécution. Il termina les travaux que son frère Francesco avait, en mourant, laissés inachevés au palais ducal de Venise. Ses productions sont nombreuses ; mais il n'a déployé un talent véritable que dans ses portraits, qui le mirent en grand renom et lui firent acquérir une fortune considérable.

266. *Ascension de Jésus-Christ.*

H. 2 m. 5 c. — L. 1 m. 17 c. — T.

Jésus-Christ s'élève dans une gloire lumineuse, tandis que la Vierge et les Apôtres contemplent avec extase le divin ressuscité. — *Fig. demi nat.*

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris. L'inventaire indique Vienne comme lieu de provenance.

POURBUS (Pierre), né à Gouda vers 1510 (?), mort en 1584 (École flamande).

Rien ne garantit l'exactitude de la date (1510) à laquelle plusieurs biographes fixent la naissance de Pierre Pourbus. En réalité, on ne sait en quelle année il vit le jour à Gouda. Il vint, à ce qu'il paraît, très-jeune à Bruges, où il se fixa. De ce qu'il épousa la fille de Lancelot Blondeel, on croit pouvoir conclure qu'il fut élève de ce maître ; mais ce n'est encore qu'une conjecture. Pierre Pourbus tenait à Bruges le premier rang parmi les artistes de son temps. Van Mander dit que son atelier était le plus beau qu'il eût vu. Il y avait toujours dans cet atelier quelque œuvre de peinture religieuse en voie d'exécution, car toutes les églises de Bruges ont voulu avoir et toutes ont eu des productions de Pourbus. Dans ce même atelier, sont venus poser une foule de personnages qui ambitionnaient d'être peints par lui. Ses connaissances peu ordinaires comme géomètre, lui firent donner par les échevins du Franc de Bruges la mission de dresser une grande carte pittoresque embrassant tout le pays compris dans leur juridiction. Cette curieuse carte, où les plus menus détails sont indiqués avec une parfaite exactitude, existe encore à l'hôtel de ville de Bruges. Comme œuvre de peinture, elle est vraisemblablement sans seconde. Pierre Pourbus mourut en 1584, à Bruges suivant les uns, à Anvers selon d'autres.

267. *Portrait de J. Van der Gheenste, échevin et conseiller de la ville de Bruges.*

H. 50 c. — L. 39 c. — B.

Le personnage, vu de trois quarts et tourné vers la droite, est vêtu d'un pourpoint noir, avec une large fraise; il a la tête couverte d'une calotte noire qui laisse apercevoir de rares cheveux; barbe fine et peu touffue. On lit à gauche, en haut :

HOE SCHOONE BEPEERELT
GHEEN. STE. TER WEERELT

et à droite :

GHEBOOREN IN MEYE 1513
GHECONTERFIT IN MEYE 1583

VAN · P · POVRBVS

— *Buste gr. nat.*

Jacques Van der Gheenste, le personnage représenté, fut conseiller de la ville de Bruges en 1579, 1581 et 1582. La date inscrite sur ce portrait est précieuse, en ce qu'elle apprend que ce fut le dernier que peignit Pourbus. C'est en 1583 qu'il l'exécuta, et il mourut à la fin de janvier 1584. Aucune autre de ses peintures ne portant cette même date de 1583, nous sommes autorisé à dire que le portrait de Jacques Van der Gheenste marque la fin de la carrière de l'artiste.

Acquis en 1844, à la vente Van Huerne (Bruges), pour la somme de 199 fr.

POURBUS (François), né à Bruges en 1540, mort en 1580 à Anvers (École flamande).

Il fut élève de son père, Pierre Pourbus le Vieux, et reçut ensuite des conseils de Frans Floris. La Gilde d'Anvers l'admit en 1564. Son talent s'est signalé dans la peinture d'histoire, dans le portrait et dans le paysage. Il aurait pris rang parmi les meilleurs maîtres de l'école flamande, si la mort n'était venue l'enlever prématurément. C'est dans le portrait surtout qu'il a réussi.

268. *Portrait d'homme.*

H. 1 m. — L. 75 c. — B.

Personnage aux cheveux courts et à la barbe rousse; vêtu d'un pourpoint de velours noir, fraise et manchettes blanches tuyautées; la main gauche sur la hanche et la droite appuyée sur un rebord en pierre. A gauche, un blason sous lequel la date 1573; à droite, ETA. 37. Le blason est celui de la famille De Smidt, à laquelle appartient le personnage représenté. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

269. *Saint Matthieu inspiré par l'ange.*

H. 1 m. 85 c. — L. 1 m. 32 c. — B.

Saint Matthieu est assis près d'une table couverte d'un tapis vert, où se trouve un livre relié en parchemin sur lequel il écrit son Évangile. Derrière lui, un ange aux ailes déployées,

la main gauche appuyée sur l'épaule de l'apôtre et la droite dirigée vers le ciel, comme pour lui indiquer d'où lui doivent venir ses inspirations. Fond de paysage, vu à travers une large fenêtre. A gauche, sur un pilier : F. Pourbus inv. et pict. 1573. — *Fig. à mi-corps gr. nat.*

Provient de la collection Baillie d'Anvers. Acquis de M. Ét. Le Roy, pour la somme de 275 francs. — Il est à remarquer que ce tableau et le portrait cité sous le n° précédent portent la même date.

PRETI (Mattia) dit **il Calabrese**, né à Taverna (Calabre) en 1613, mort à Malte en 1699 (École napolitaine).

Mattia Preti s'était formé de lui-même par l'étude des œuvres des maîtres, lorsque, séduit par la manière du Guerchin, il alla à Cento lui demander des leçons. Après avoir beaucoup voyagé, après avoir laissé à Modène, à Rome, à Naples, de nombreux témoignages d'une imagination féconde et d'une prodigieuse facilité de pinceau, il se retira à Malte, où il prit la croix de chevalier de l'ordre, et où il mourut.

270. *Job visité par ses amis.*

H. 2 m. 35 c. — L. 3 m. 71 c. — T.

Job est étendu à droite sur une natte; sa femme est à ses côtés, le montrant de la main et paraissant le railler sur ses souffrances, à l'instigation du démon qui se tient baissé auprès d'elle. Les amis de Job sont à la gauche du tableau, tournés vers le patriarche. L'un d'eux, en manteau rouge et turban noir, est assis; un second, drapé dans un manteau jaune, est à l'extrême gauche; un troisième, vêtu de bleu, se montre, au second plan, entre les deux premiers. Des anges regardent le patient entre les interstices d'une charpente qui sert d'abri aux personnages. A droite, au second plan, la façade d'un temple d'architecture grecque. Au fond à gauche, dans le ciel, apparition de Dieu porté sur un nuage et la main gauche appuyée sur le globe terrestre. — *Fig. gr. nat.*

La figure de Job est la reproduction presque identique de celle de l'un des soldats qu'on voit dans la composition du Calabrese repré-

sentant Saint Pierre délivré de la prison, et faisant partie du Musée de Dresde. L'attitude est la même; le personnage est couché sur la même natte, ayant derrière lui la même gourde entourée de jonc tressé, accrochée au même clou.

PRETI (Mattia) — (Attribué à)

271. *Hécube aveuglant le roi de Thrace Polymnestor.*

H. 1 m. 69 c. — L. 1 m. 86 c. — T.

Le sujet de ce tableau a été longtemps une énigme. Voici la note insérée dans les dernières éditions du catalogue du Musée :

« Les costumes bizarres et les physionomies des personnages n'ont pas permis de reconnaître le sujet de ce tableau. Cependant un amateur a bien voulu communiquer à la commission du Musée une note exprimant l'opinion que ce tableau représente Cléopâtre se jetant, en présence de Charmion, l'une de ses femmes, sur l'envoyé d'Auguste qui l'accusait d'avoir dérobé une part des richesses de la victoire. »

A cette version M. Anatole de Montaiglon en opposa une autre, dans les articles sur le Musée de Bruxelles dont l'*Artiste* de Paris reçut de lui la communication en 1850.

Voici comment il s'exprimait :

« Je ne parlerais pas d'un tableau du Calabrese, bien que remarquable par la fougue du pinceau, sans l'énigme que son sujet a offerte jusqu'ici. C'est une femme se lançant contre un homme dont elle tient un des bras, tandis qu'elle lui enfonce ses doigts dans les yeux. Il tomberait en arrière, s'il n'était retenu par un troisième personnage dont on ne voit que la tête et qui s'efforce de le délivrer de cette furieuse. Le livret suppose que ce peut être Cléopâtre se jetant, en présence de Charmion, sur l'envoyé d'Auguste qui l'accusait d'avoir dérobé une part des richesses de la victoire. Mais celui qui devrait être Charmion n'est pas une femme; c'est une tête forte en chair et le front chauve, comme celle des empereurs romains de Titien. Cette interprétation doit donc être rejetée. Ne serait-ce pas Hécube, folle de douleur, aveuglant le roi de Thrace Polymnestor, meurtrier de son fils Polydore? La troisième figure s'explique alors tout naturellement : c'est un suivant du roi qui veut le sauver de la colère d'Hécube. Ce n'est qu'une supposition; mais au moins rien dans le tableau ne s'y oppose, et je serais très-disposé à l'adopter. »

L'explication de M. de Montaiglon a beaucoup plus d'apparence de

fondement, nous le reconnaissons, que celle dont la commission du Musée avait reçu la communication d'un amateur. Seulement nous maintenons que le troisième personnage est bien une femme; nous avons examiné le tableau de près, et au lieu d'un front chauve, nous avons vu clairement une coiffure féminine. Il nous semble même que la présence d'une femme fortifie l'opinion de M. de Montaiglon, loin d'être un obstacle à ce qu'elle soit accueillie, comme il paraît le croire. Hécube ayant appris que Polymnestor, à qui elle avait confié Polydore, le plus jeune de ses fils, venait d'assassiner cet enfant, attira le perfide roi de Thrace parmi les Troyennes qui lui crevèrent les yeux avec leurs fuseaux. Tel est le récit de l'histoire. Le peintre peut avoir modifié l'action, en ce sens que la veuve de Priam se charge elle-même de sa vengeance. Le prétendu suivant du roi est une Troyenne qui aide la reine dans l'accomplissement de son dessein, et en effet, un examen attentif fait reconnaître que le personnage en question tient les bras de l'homme exposé à la furieuse attaque d'Hécube, afin qu'il ne puisse pas se défendre. Nous trouvons donc que la supposition du critique français est fondée, mais en l'appuyant sur des motifs différents de ceux qu'il invoque. Il y a un détail significatif qui n'a pas été remarqué : c'est une coiffure orientale surmontée d'une couronne qui, dans la lutte, est tombée de la tête de l'homme attaqué et se trouve par terre à côté de lui, dans le coin gauche. Le personnage est donc un roi, un roi d'un pays voisin de l'Orient; nouveau témoignage en faveur de l'explication donnée par M. de Montaiglon.

Quant à l'opinion de l'amateur anonyme, elle ne peut se défendre historiquement. Il ne s'agit pas, d'abord, d'un envoyé d'Auguste, ni du détournement des richesses de la victoire. Cléopâtre, dans son entrevue avec le vainqueur d'Antoine, lui remit une sorte d'inventaire de ses richesses. Un de ses trésoriers, qui était présent à l'entrevue, lui reprochant de n'avoir pas tout déclaré, elle s'emporta jusqu'à frapper l'insolent au visage. Il n'y a rien de cela dans la composition de notre tableau. César, qui devrait être un des principaux personnages de la scène, n'est pas présent, et Charmion, si elle assistait à l'entrevue, resterait spectatrice de l'action violente et toute spontanée de sa maîtresse. D'ailleurs il ne s'agit pas seulement de coups portés au visage. La femme qui se jette sur cet homme, lui enfonce positivement les doigts dans les orbites des yeux et le sang coule. Toutes les circonstances du drame nous ramènent donc à l'interprétation de M. de Montaiglon.

Voici la disposition de la scène : Une femme vêtue d'ajustements blancs et roses et d'un corset jaune, ayant une couronne sur la tête, se jette avec impétuosité sur un homme dont elle saisit le bras d'une main, pendant qu'elle lui enfonce de l'autre ses doigts dans les yeux.

Un troisième personnage, une femme, tient les bras de l'homme qui subit cette vigoureuse attaque, pour le mettre dans l'impossibilité de se défendre. Une coiffure orientale, surmontée d'une couronne, est par terre, dans le coin du côté gauche.

Il reste une question à examiner. Le tableau dont le sujet a été si diversement interprété, est-il bien du Calabrese? Si on le compare à l'œuvre authentique du maître que possède notre galerie, au *Job visité par ses amis*, on incline fortement vers la négative. Il n'y a aucune analogie entre ces deux peintures. Cependant il est des circonstances où l'on est obligé de compter avec la tradition, et voici ce qu'elle nous apprend au sujet d'*Hécube aveuglant Polymnestor* : Ce tableau provient de la collection du duc Albert de Saxe-Teschen, ancien gouverneur des Pays-Bas. Il fut vendu publiquement, en même temps que deux autres tableaux également attribués au Calabrese, et dont un amateur de Bruxelles se rendit acquéreur. La tradition voulait que ces différentes compositions eussent été gravées par le duc lui-même ; mais en cela elle se trompait. Le fait est que le duc de Saxe-Teschen, qui aimait et cultivait les arts, fit, d'après un tableau du Calabrese représentant : *Ulysse enlevant le fils d'Andromaque*, un dessin qui fut gravé par Jacques Schmuzer, en 1778. Si ce tableau était bien réellement du Calabrese, la conformité du sujet avec celui de l'*Hécube* du Musée de Bruxelles serait pour la tradition un argument dont on ne saurait méconnaître la valeur. Disons toutefois qu'à en juger par l'estampe de Schmuzer, le rapprochement qu'on peut faire entre les deux tableaux s'arrête au sujet. Tout le reste est différent : types, dessin, style des ajustements. Quant à la dissemblance de l'exécution, qui paraît très-ferme dans *Ulysse enlevant le fils d'Andromaque*, comme elle l'est également dans le *Job* du Musée de Bruxelles, et qui est si vaporeuse dans *Hécube aveuglant Polymnestor*, elle pourrait s'expliquer, au point de vue de la tradition, par la considération que le dernier de ces tableaux ne serait qu'une esquisse. Les raisons pour et contre son attribution au Calabrese se contrebalançant, nous avons cru devoir la conserver sous une forme dubitative, en attendant qu'une preuve vienne la faire définitivement admettre ou rejeter.

Acquis en 1838, par l'entremise de Mastraeten, directeur de ventes, pour la somme de 132 florins.

PROCACCINI (Giulio Cesare), né à Bologne vers 1548, mort vers 1626 (École lombarde).

Giulio Cesare Procaccini s'était fait une certaine réputation par ses travaux comme sculpteur, quant il prit la résolution de se livrer dé-

sormais à l'art de la peinture. Il fréquenta quelque temps l'académie des Carrache, à Bologne, puis il alla à Parme étudier les œuvres du Corrége, dont il imita, depuis lors, la manière.

272. *Saint Sébastien secouru par des anges.*

H. 2 m. 75 c. — L. 1 m. 37 c. — B.

Saint Sébastien, attaché à un arbre, lève les yeux au ciel. Un ange, placé derrière lui, retire une flèche de l'une de ses jambes, et délie en même temps la corde qui l'attachait. Devant le saint, à gauche, sont deux petits anges; l'un d'eux lui montre un arc et une flèche. Dans le haut, trois anges dont un tient une flèche et un autre la palme du martyre. — *Fig. pl. que gr. nat.*

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris. Il était porté sur l'état comme provenant de la conquête de l'Italie.

PYNACKER (Adam), né à Pynacker (Hollande) en 1621, mort en 1673 (École hollandaise).

On ignore quel fut son maître; on ignore bien des choses, à commencer par son nom, car celui du lieu de sa naissance est le seul sous lequel il soit connu. Il alla en Italie, où il passa trois années, dit-on, à réunir des études qu'il mit à profit quand il fut de retour dans sa patrie. Un des résultats de son voyage fut d'être influencé par la vue des œuvres de Claude Lorrain, qu'il n'a point copié, mais dont il a eu des réminiscences. Il ne s'est pas borné au seul genre du paysage; il a peint également d'excellentes marines. Ses tableaux sont devenus rares. C'était la mode, de son temps, de décorer les appartements de grands tableaux exécutés sur des toiles encadrées dans les boiseries. La mode changea, et pour substituer des tapisseries aux tableaux, on détruisit brutalement les productions des plus excellents artistes. Il n'est resté de Pynacker que ses tableaux de chevalet, peu nombreux et fort recherchés.

273. *Chasse au daim.*

H. 1 m. 20 c. — L. 1 m. 4 c. — T.

Au premier plan sont trois grands arbres aux troncs tourmentés; un daim, poursuivi par des chasseurs, franchit un

arbre renversé; il est précédé d'un chien qui cherche à lui barrer le passage, et poursuivi par un autre chien. Plus loin, deux piqueurs avec la meute, précédant un cavalier monté sur un cheval jaune. Les terrains de l'avant-plan sont garnis de grandes plantes et d'arbustes. A gauche, rochers couverts de mousse; à droite, monticule boisé; au fond, plaine avec quelques arbres. Effet de soleil couchant.

Acheté en 1862, à la vente Baillie (Anvers), 4,510 francs.

QUELLIN (Érasme), né à Anvers en 1607, mort en 1678, et Daniel Seghers (École flamande).

Érasme Quellin eut pour premier maître J.-B. Verhaeghe et passa ensuite dans l'atelier de Rubens, près de qui il termina son éducation d'artiste. C'était un homme d'un esprit cultivé, donnant aux lettres les loisirs que lui laissait sa profession de peintre. Il s'est également distingué dans la peinture d'histoire et dans le portrait. Suivant l'observation faite par ses biographes, la grande connaissance qu'il avait de la perspective le dispensa de recourir, comme tant d'autres, à des mains étrangères pour exécuter les détails d'architecture des fonds de ses tableaux.

274. *Le Christ entouré de fleurs,* grisaille.

H. 1 m. 18 c. — L. 90 c. — C.

Une figurine du Christ tenant de la main gauche le globe terrestre surmonté d'une croix et levant la main droite, s'encadre dans une niche entourée de fleurs qui se détachent sur un fond d'architecture.

Au bas de la niche, dans le milieu, on voit les restes de caractères ayant formé une inscription ou une signature, mais devenus indéchiffrables. Du peu qui reste apparent de ces caractères, on ne peut faire le nom de Quellin, l'auteur de la figure, ni celui de Seghers, le peintre des fleurs; mais peut-être n'était-ce qu'une simple inscription, relative au sujet.

Acquis en 1830 du colonel Rottiers en même temps que d'autres tableaux. Le vendeur avait attribué la figure à Rubens.

RAVESTEIN (Jean Van), né à La Haye en 1572, mort en 1657 (École hollandaise).

On ne connaît pas le nom de son maître, et l'on n'est pas mieux renseigné sur les événements de sa vie que sur ses études. Ce qui est certain, c'est qu'il était, à La Haye, le portraitiste le plus renommé de son temps. Comme Rembrandt et Van der Helst, et avant eux, il représenta des assemblées de magistrats et de doyens de corporations, qui ornent encore aujourd'hui l'hôtel de ville de La Haye. Jusqu'en 1655 les peintres étaient confondus, avec les décorateurs et les enlumineurs, dans une même confrérie. Van Ravestein, soutenu par une association de peintres et de sculpteurs, demanda et obtint que les vrais artistes pussent se séparer des hommes de métier et former une maîtrise particulière. Le succès de cette tentative n'a pas moins contribué que son talent à la popularité dont il a joui jadis parmi les peintres de son pays.

275. *Portrait de femme.*

H. 58 c. — L. 50 c. — B.

Jeune dame, tournée vers la gauche, vêtue d'une robe noire à fleurs; broche et chaîne émaillées ornant le corsage; grande fraise à bords de dentelle à triple rang; cheveux crêpés et relevés, au sommet desquels sont fixés des nœuds de ruban rouge et blanc. En haut, à droite, des armoiries. Un peu au-dessus de l'épaule la date : A° 1616. — ***Buste gr. nat.***

Ce portrait était attribué, dans les anciens catalogues, à Geldorp Gortzius, bien qu'il ne rappelle en rien la manière de ce maître.

Les armoiries placées à la partie supérieure du tableau sont celles de la famille Van Doublet, des Pays-Bas, à laquelle appartient le personnage représenté.

276. *Portrait de femme.*

H. 44 c. — L. 33 c. — B.

Agée d'environ cinquante ans, vue de trois quarts et tournée vers la gauche; coiffée d'un bonnet de linge blanc qui lui cache entièrement les cheveux; vêtue d'une robe noire mouchetée; fraise blanche. — ***Buste gr. nat.***

L'indication des catalogues précédents était celle-ci : « Portrait de

Kinna Van Hasselaer, héroïne qui défendit Harlem contre les Espagnols en 1572. » Il faut admettre cependant ou que Van Ravestein n'est pas l'auteur de ce portrait, ou que le personnage représenté n'est pas Kenau Simons Hasselaer, car l'héroïne de Harlem est morte en 1589 et Van Ravestein, né en 1572, n'a certainement pas exécuté, avant l'âge de dix-sept ans, cette peinture, qui accuse une complète maturité de talent. On ne saurait nier que les traits du personnage n'offrent de l'analogie avec ceux de Kenau Simons Hasselaer, dont il existe un portrait gravé par Houbraeken, d'après un tableau conservé dans la famille Hasselaer. Cette analogie seule aura vraisemblablement fait supposer une identité qu'il aurait fallu appuyer sur des témoignages plus décisifs. Les premiers catalogues avaient été, du reste, beaucoup moins affirmatifs que ceux des éditions plus récentes, car ils se bornaient à dire : « Portrait que l'on croit être celui de Keno Haselaer. » En cette circonstance comme en beaucoup d'autres, un simple rapprochement de dates aurait fait éviter une erreur qui s'indique d'elle-même. Si le personnage est vraiment Kenau Hasselaer, Van Ravestein a fait non un portrait, mais un tableau, ou pour mieux dire une étude historique. Voilà de quelle manière on peut expliquer la tradition recueillie par le rédacteur du premier catalogue.

Anciens dépôts.

REMBRANDT VAN RYN, né à Leyde en 1608, mort à Amsterdam en 1669 (École hollandaise).

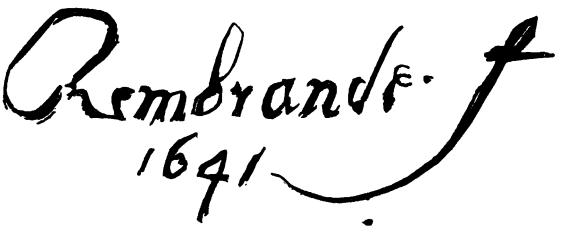
Il eut successivement pour maîtres Jac.-Is. Van Swanenburg, Pierre Lastman et Jac. Pinas. On cite encore G. Van Schooten comme lui ayant donné des leçons. Il est étrange que le peintre qui a le moins emprunté aux traditions, qui s'est le plus affranchi des règles établies, qui n'a rien dû qu'à la nature et à son génie, ait eu plus de maîtres qu'aucun autre. Ces maîtres, on ne doit les mentionner que pour mémoire ; Rembrandt n'a rien reçu d'eux ; il a tout tiré de lui-même. Il quitta définitivement Leyde en 1630, pour s'établir à Amsterdam. Les élèves affluèrent dans l'atelier qu'il avait ouvert, et malgré sa merveilleuse facilité de travail, il put à peine suffire aux demandes des amateurs qui se disputaient les moindres productions de son pinceau ou de son burin. La véritable biographie de Rembrandt a été mal connue jusqu'à ce jour. On doit à M. Scheltema, le savant archiviste hollandais, d'avoir mis en lumière des documents qui restituent à l'homme et à l'artiste son véritable caractère, et vengent sa mémoire des calomnies dont l'avaient chargée des écrivains menteurs. Tout ce qu'on a dit de sa prétendue avarice, d'une vente *après décès*, faite de son vivant pour tirer un parti avantageux de ses ouvrages, et des manœuvres

honteuses auxquelles il se livrait, afin de satisfaire son insatiable cupidité, tout cela est faux. Rembrandt est mort pauvre, après avoir été obligé de faire la déclaration de son insolvabilité, et l'une des causes de sa ruine fut son goût pour les objets d'art dont il avait formé dans sa maison une sorte de musée. C'est également M. Scheltema qui a fait connaître la date exacte de la mort de Rembrandt. Ce n'est pas ici le lieu d'apprécier cet étonnant génie, de faire la balance de ses qualités et de ses défauts. On ne peut entreprendre un tel sujet sans avoir devant soi un espace qui nous manque. Encore moins pouvons-nous donner une idée de l'ensemble de son œuvre comme peintre et comme graveur. Tout ce que nous avions à faire était d'indiquer les principales circonstances de la carrière de Rembrandt, conformément aux dernières découvertes, et de mettre les personnes qui ne connaissaient le grand artiste que par d'anciennes biographies, en garde contre les récits mensongers qu'elles renferment.

277. *Portrait d'homme.*

H. 1 m. 5 c. — L. 83 c. — T.

Il est tourné vers la droite, la tête vue de trois quarts; coiffé d'un feutre noir à larges bords, cheveux châtains, moustaches et impériale blondes; col rabattu à bord de guipure, pourpoint noir boutonné sur la poitrine, manteau de même couleur. Debout devant une embrasure de fenêtre cintrée, il a le bras droit appuyé sur le rebord, où il pose également la main gauche. Les poignets sont entourés de manchettes blanches relevées, à bord de dentelle; la main droite est gantée et tient le gant de la main gauche; celle-ci est nue. La figure se détache sur un fond de mur d'un gris jaunâtre, ayant à droite une saillie avec moulure, sur laquelle se trouve la signature :



— *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Ce portrait faisait partie d'une collection achetée en Hollande par MM. Dansaert-Engels et Nieuwenhuys, en 1809. Dans cette collection se trouvait également un portrait de femme tenant un éventail, du même maître. Dans le partage qui eut lieu entre les deux associés, le portrait d'homme, actuellement au Musée de Bruxelles, échut à M. Dansaert; le portrait de la femme à l'éventail tomba dans le lot de M. Nieuwenhuys. Ce portrait est daté, ainsi que le nôtre, de 1641. Comme il provenait de la même collection, on est fondé à croire qu'il y avait parenté entre les originaux, aussi bien qu'entre leurs superbes effigies. Le portrait de la dame à l'éventail fut porté par M. Nieuwenhuys, en Angleterre où il fut acheté par lord Charles Townshend, pour la somme de mille guinées; depuis lors il est passé dans la collection royale. — Le portrait d'homme, acquis par la ville de Bruxelles en 1841, des héritiers de M. Dansaert-Engels, fut payé 15,000 francs.

RENI (Guido), né en 1575 à Calvenzano, près de Bologne, mort en 1642 (École bolonaise).

Denis Calvaert, le peintre flamand qui avait fondé à Bologne une école célèbre, comme nous l'avons dit ailleurs, fut le premier maître de Guido Reni, dont l'éducation s'acheva dans l'académie des Carrache. Étant allé à Rome et s'étant appliqué à l'étude des œuvres de Raphaël, il changea complétement de manière. De vigoureuse et sombre qu'elle était, sa peinture devint claire, lumineuse, d'une grâce qui tombait parfois dans l'afféterie. Ce nouveau style devait réussir à une époque de décadence ; le Guide lui fut redevable de sa grande renommée. De l'école qu'il avait fondée à Rome, sortirent de nombreux élèves, qui n'héritèrent point de ses qualités et qui propagèrent ses défauts.

278. *Fuite en Égypte.*

H. 1 m. 58 c. — L. 1 m. 20 c. — T.

Saint Joseph, appuyé sur son bâton, précède la Vierge marchant vers la droite, et paraît indiquer le chemin du doigt. La Vierge, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau blanc, soulève de la main droite la draperie posée sur sa tête, et tient sur le bras gauche l'Enfant Jésus endormi, dont le corps est enveloppé de langes rouges fixés par des bandelettes blanches. Signé au bas, à droite, en très-grosses lettres : Guido Bolognese. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau faisait partie du premier envoi de Paris. Il provenait de l'ancienne collection du roi de France. Décrit par Lépicié (1754), p. 327.— Gravé par Fr. Poilly et par S. Bernard.

279. *Sibylle en méditation.*

H. 1 m. 82 c. — L. 1 m. 43 c. — T.

La Sibylle, assise à la gauche du tableau, est accoudée sur des livres que supporte un appui en pierre. Devant elle, est un génie ailé, debout sur une pile de livres et tenant un rouleau ouvert, sur lequel elle pose la main gauche. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris (1811); il était indiqué comme venant de Vienne.

ROBUSTI (Jacopo) dit il Tintoretto ou le Tintoret, né à Venise en 1512, mort en 1594 (École vénitienne).

Jacopo Robusti reçut le surnom de Tintoretto de la profession exercée par son père, qui était teinturier. Il fut élève du Titien, qui ne le garda pas longtemps dans son atelier, dit-on, afin de ne pas se donner un rival redoutable. Jacopo Robusti se passa des leçons du Titien et n'en fut pas moins un grand maître. Il y gagna de n'être point imitateur comme tant d'autres, et d'avoir une manière caractéristique. Son œuvre est immense. Ce n'est qu'à Venise qu'on peut se former une idée de son étonnant génie.

280. *Le Martyre de saint Marc,* esquisse.

H. 1 m. 7 c. — L. 1 m. 23 c. — T.

Le saint est étendu, au centre du tableau, sur une place publique où l'ont traîné ses bourreaux. Trois personnages sont auprès de lui; d'autres fuient dans diverses directions; d'autres sont étendus sur les marches d'un temple, effrayés des signes par lesquels Dieu manifeste sa colère. Un orage a éclaté et l'on voit, au fond du tableau, un vaisseau battu par la tempête.

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris. Il provenait de l'ancienne Collection de France. La composition est toute différente de celle du grand tableau du Tintoret, sur le même sujet, qui est à Venise.

281. *Portrait d'homme.*

Forme ovale. — H. 1 m. 22 c. — L. 1 m. 5 c. — T.

Vieillard aux cheveux courts et à la barbe blanche, vêtu d'une longue robe noire garnie de fourrure; assis dans un fauteuil dont le siége est garni de velours rouge; les deux bras appuyés sur le fauteuil et tenant un gant dans la main gauche. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Ce portrait et le suivant faisaient partie du premier envoi de Paris. L'état ne faisait pas mention de la provenance; il portait pour toute indication : « Inconnu, deux portraits vénitiens, ovales. » Dans les premiers catalogues, ils étaient simplement désignés comme étant de l'école vénitienne. Ils ne furent attribués à Titien que plus tard. Ils n'ont cependant rien de la manière de ce maître, tandis que la main du Tintoret s'y montre évidemment.

282. *Portrait d'homme.*

Forme ovale. — H. 1 m. 22 c. — L. 1 m. 5 c. — T.

Jeune homme aux cheveux noirs et à la barbe noire courte; vêtu d'un pourpoint noir et d'un manteau dont il retient les plis de la main gauche, le bras droit pendant le long du corps; tourné vers la droite. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Pour la provenance, voir la note du portrait inscrit sous le numéro précédent. Dans les observations qu'il a mises en marge de la liste des tableaux composant le premier envoi de France, Bosschaert dit que les fonds opaques qu'un mauvais restaurateur a mis, depuis peu, aux deux portraits leur nuit considérablement. C'est à Paris que la chose avait été faite.

ROOS (Philippe Pierre), dit Rosa de Tivoli ou d'Italie, né à Francfort en 1655, mort à Rome en 1705 (École allemande).

Ce peintre appartient à l'école allemande par sa naissance; mais si l'on ne considérait que le caractère de son talent, il faudrait plutôt le placer dans l'école italienne. Il alla jeune à Rome, s'établit à Tivoli, d'où lui vient son surnom, et ne revit plus sa patrie. Philippe Pierre Roos, auquel on donne souvent le prénom d'Henri,

en le confondant avec son père Jean Henri Roos, appartient à une nombreuse famille d'artistes qui tous ont été, comme lui, peintres et graveurs.

283. *Pâtre italien gardant des chèvres.*

H. 31 c. — L. 89 c. — T.

Un jeune pâtre est assis à gauche, ayant son chien couché à ses côtés; devant lui, deux chèvres, l'une debout, l'autre couchée; à droite, un mouton.

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de France. Il était inscrit sur l'état de la manière suivante : Roos d'Italie, *Berger et animaux*, sans indication de provenance.

ROSSI (Francesco de) dit il Salviati, né à Florence en 1510, mort à Rome en 1563 (École florentine).

Comme tant d'autres peintres florentins, il fit son apprentissage chez un orfèvre. Il entra ensuite dans l'atelier de Giuliano Burgiardini. S'étant lié avec Vasari qui travaillait chez Michel-Ange, il devint son compagnon d'études et son émule. Francesco de Rossi alla à Rome et fut présenté au cardinal Salviati, qui lui fit faire d'importants travaux dans son palais. Il se rendit ensuite à Venise, puis revint à Florence, où le grand-duc l'occupa beaucoup. Son humeur inconstante lui faisait changer souvent de résidence. Il alla en France et ne put y rester. De retour en Italie, il obtint, à Rome, des commandes considérables que la mort ne lui permit pas d'exécuter. On avait ajouté à son nom celui du cardinal Salviati, son premier protecteur, pour le distinguer d'autres peintres appelés Rossi, et il n'est plus, aujourd'hui, connu que sous ce surnom.

284. *Le Christ entre deux apôtres.*

H. 2 m. 28 c. — L. 1 m. 66 c. — B.

Jésus-Christ, debout au milieu du tableau, soutient de la main gauche la croix qu'il appuie contre son corps et tient de la main droite la couronne d'épines. A ses côtés sont deux personnages dont l'un porte sous le bras un livre ouvert, sur

lequel sont tracées des figures anatomiques; l'autre tient une boîte à médicaments avec une spatule. — *Fig. gr. nat.*

On désigne ces personnages comme des apôtres, parce que, dans la composition religieuse, ils ne peuvent être que des disciples de Jésus; mais aux attributs dont ils sont porteurs on reconnaît qu'ils doivent représenter allégoriquement la corporation des chirurgiens et celle des pharmaciens qui auront, sans doute, fait à l'artiste la commande de ce tableau pour en orner, dans une des églises de Florence ou de quelque autre ville d'Italie, la chapelle de leur patron. Les têtes de ces deux personnages sont très-vraisemblablement des portraits. On les retrouve dans plusieurs compositions du Salviati et entre autres dans celle des *Noces de Cana*, gravée par H. Goltzius.

Ce tableau fut rapporté d'Italie par M. le comte de Cornelissen. Le Musée l'a acquis en 1854, de M. G. Berré, en même temps que l'*Annonciation* décrite sous le n° 80, pour la somme de 6,000 francs.

RUBENS (Pierre-Paul), né en 1577, mort à Anvers en 1640 (École flamande).

Trois villes : Cologne, Anvers et Siegen se disputent l'honneur d'avoir vu naître ce grand artiste. Des présomptions plus ou moins fortes sont mises en avant par les écrivains qui soutiennent leurs droits respectifs; mais aucun document authentique n'est produit, qui tranche la question d'une manière irrécusable. La seule exposition des points discutés nous conduirait trop loin. Conclure ne serait ni prudent, ni juste. Nous nous abstiendrons donc, en attendant la preuve matérielle que cherchent encore les archivistes pour mettre fin aux débats. Bornons-nous à citer les faits acquis à l'histoire. Pierre Paul Rubens est né en 1577, pendant une sorte d'exil volontaire et momentané de ses parents qui appartenaient à la bonne bourgeoisie d'Anvers, qui avaient quitté cette ville à l'époque des troubles religieux et s'étaient retirés à Cologne. Jean Rubens étant mort, Marie Pypelincx, sa veuve, revint à Anvers avec ses enfants. Pierre-Paul Rubens fit ses études au collége des Jésuites, fut pendant quelque temps page de Marguerite de Ligne, veuve du comte Philippe de Lalaing, puis, obéissant à l'instinct qui le portait vers l'art de la peinture, il entra dans l'atelier d'Adam Van Noort. Il passa quatre ans chez ce peintre et quatre autres années chez Otho Vœnius, son second maître. Sa réception dans la Gilde de Saint-Luc eut lieu en 1598. Au mois de mai 1600, il partit pour l'Italie. Il s'arrêta d'abord, et longtemps, à Venise, puis à Mantoue, alla ensuite à Rome et visita, chemin faisant, les au-

tres grandes villes de l'Italie. Le duc de Mantoue, Vincent de Gonzague, l'avait fixé à sa cour par des offres généreuses, ou plutôt il croyait l'avoir fixé; mais à la fin de l'année 1608, Rubens, apprenant la maladie de sa mère, se hâta de regagner Anvers. Son intention était de retourner en Italie. Cependant les instances des archidues Albert et Isabelle et surtout son mariage avec Isabelle Brant le détournèrent de ce projet. Il se fixa à Anvers, d'où il ne s'éloigna plus que temporairement, pour faire en Espagne, en Angleterre, en France et en Hollande, les nombreux voyages nécessités, tant par les missions diplomatiques dont il fut chargé, que par l'exécution des grands travaux entrepris à la demande de Philippe IV, de Charles Ier et de Marie de Médicis. Ce serait folie de vouloir rappeler, en quelques lignes, ce que fut ce grand génie et par quelles œuvres se manifesta sa puissance. Les qualités extérieures qu'on admire le plus généralement chez Rubens, sont celles dont s'étonnent le moins les personnes qui examinent attentivement l'ensemble de ses productions. On croit avoir tout dit, quand on a déclaré qu'il est le plus merveilleux des coloristes, tandis qu'il est bien plus étonnant encore par la fécondité de son imagination, par la grandeur de ses conceptions, par sa manière toujours neuve, toujours lumineuse d'envisager les sujets, et de créer l'ordonnance de ses compositions. Qu'ajouterons-nous, si ce n'est que Rubens a traité tous les genres et qu'il a été supérieur dans tous? Sa mort, arrivée le 30 mai 1640, a été un deuil public pour sa patrie et pour le monde des arts.

285. *Le Christ montant au Calvaire.*

H. 3 m. 60 c. — L. 3 m. 30 c. — T.

Jésus-Christ, montant au Calvaire, vient de s'affaisser sous le poids de la croix. Sainte Véronique lui essuie le front avec un linge sur lequel, suivant la tradition, resta empreinte la divine image. Derrière la sainte, se trouve une femme debout et tenant deux enfants. Au même plan, la Vierge, soutenue par saint Jean, se précipite, les mains en avant, comme pour porter secours à son divin Fils. Simon le Cyrénéen s'efforce de soulever l'extrémité de la croix, pour alléger le fardeau sous lequel succombe le Dieu martyr. En tête du cortége, deux cavaliers portant des étendards. Au bas, sont représentés, gravissant un escarpement rapide, et vus à mi-

corps, les deux larrons conduits par des soldats. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Ce tableau fut peint par Rubens pour la célèbre abbaye d'Afflighem, au retour de son second voyage en Espagne. Une esquisse, en petit, de la même composition se trouve au Musée d'Amsterdam. La gravure de P. Pontius offre avec notre tableau d'assez notables différences, qui s'expliquent par une circonstance assez curieuse que rapporte Mols dans ses notes manuscrites (Bibl. royale de Bruxelles) sur l'œuvre de Rubens. Il résulte de cette note que le *Christ montant au Calvaire* (*Portement de Croix*) fut entrepris par Rubens en 1634, à la demande des religieux d'Afflighem moyennant la somme de 1,600 florins de change, et placé en 1637. Ce fait, relaté dans les registres du couvent, prouve que l'estampe de Pontius ne peut avoir été gravée d'après le tableau d'Afflighem, car elle porte la date de 1632 et se trouve, par conséquent, antérieure de deux ans à la commande faite à Rubens par les moines de ce monastère. Mols indique plusieurs esquisses de la même composition, qui ont paru dans différentes ventes, et termine par cette note : « Dans la vente du cabinet de M. Van Schorel, faite à Anvers, le 8 juin 1774, il y avait une grisaille du même sujet, peinte sur bois, vendue 360 florins de change. Il est dit dans la description que : *c'est une grisaille qui a servi de modèle à Pontius lorsqu'il grava l'estampe sous les yeux de Rubens.* » La principale différence qu'on remarque entre la gravure et le tableau d'Afflighem, se trouve dans le groupe de soldats conduisant les larrons, formant le premier plan du tableau et dont il n'y a pas de trace dans l'estampe, non plus que dans la grisaille qui a servi de modèle à l'artiste, ainsi qu'on en peut juger d'après la description citée par Mols.

Le supérieur de l'abbaye d'Afflighem, en adressant au gouvernement, en 1777, la liste des œuvres d'art qui se trouvaient dans son monastère, ajoutait cette note à l'indication du *Calvaire* de Rubens : « En tête du cortége, sont des soldats précédés d'un chef qui est Rubens lui-même. Véronique et la femme qui se trouve derrière, sont ses deux épouses. Le bon larron est le portrait du célèbre Crayer, en retour de ce qu'il avait lui-même représenté Rubens sous le costume d'un marchand, dans un tableau ayant pour sujet : *Totila, roi des Goths, s'agenouillant devant saint Benoît.* »

286. *Le Seigneur voulant foudroyer le monde.*

H. 4 m. 5 c. — L. 2 m. 75 c. — T.

Jésus-Christ apparaît dans les airs, tenant dans la main droite les foudres dont il s'apprête à frapper la terre. La Vierge

l'arrête, en lui montrant le sein dont elle l'a nourri, et en sollicitant la grâce du genre humain. C'est à la prière de saint François que la Vierge s'efforce d'apaiser la colère divine. Le saint, à genoux vers la droite, couvre de son corps le globe terrestre. Dans le fond de paysage sur lequel se détachent les figures, on voit la représentation des crimes qui ont excité la colère du Seigneur : le meurtre, l'incendie, etc. Un arc-en-ciel apparaît, pour indiquer que l'intercession de la Vierge a sauvé le genre humain. — ***Fig. pl. gr. que nat.***

Plusieurs écrivains disent, dans leurs descriptions de l'œuvre de Rubens, que ce tableau fut donné, sous l'Empire, au Musée de Lyon par Napoléon Ier. C'est une erreur. Le tableau dont ils veulent parler, et qui est tout à fait différent du nôtre, se trouve encore au Musée de Lyon. Il représente également le Christ voulant foudroyer le monde ; mais on y voit saint Dominique et saint François réunir leurs supplications pour fléchir la colère divine. Autour de ces deux figures qui occupent le bas de la composition, se groupent trois autres personnages : un archevêque, saint Georges, et un vieillard à longue barbe. Le tableau du Musée de Lyon fut peint par Rubens pour l'église des Dominicains d'Anvers. Celui de notre collection fut exécuté par le maître pour les Récollets de Gand. Gravé par Van Panderen, in-fol., et par Spruyt, in-4°.

Transporté à Paris avec toutes les grandes pages de Rubens dont les commissaires français avaient dépouillé nos églises en 1794, ce tableau fit partie du premier envoi que le Musée de Bruxelles reçut de l'administration centrale, en 1802.

287. *Assomption de la Vierge.*

H. 4 m. 90 c. — L. 3 m. 30 c. — T.

Au sommet du tableau, la Vierge, vêtue de draperies bleues flottantes, s'élève sur des nuages, entourée d'anges et de séraphins. Dans la partie inférieure, au centre de la composition, est le tombeau entouré des apôtres, des disciples et des saintes femmes. La pierre sépulcrale est soulevée par deux des disciples. Deux saintes femmes sont agenouillées à l'angle de la tombe, à gauche, tenant le linceul et les fleurs qu'elles ont trouvées. A droite, un groupe d'apôtres, où l'on en voit un vêtu

d'une robe grise, un second en robe rouge et un troisième en robe jaune. A l'extrémité droite, un jeune disciple lève les mains vers le ciel, en contemplant le miracle. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Cette *Assomption* provient de l'église des Carmes déchaussés de Bruxelles. Elle fut transportée à Paris, à la fin du siècle dernier, et placée au Musée du Louvre. Restituée au roi des Pays-Bas, en 1815, elle fut donnée par ce souverain au Musée de Bruxelles. Comme tous les tableaux rendus à cette époque, elle souffrit beaucoup dans le transport. On la restaura avec soin; mais elle avait à jamais perdu la fraîcheur et l'éclat du coloris que signalaient les auteurs du siècle dernier, et qui l'avaient fait comprendre au nombre des chefs-d'œuvre destinés à représenter le chef de l'école flamande dans la collection du Louvre.

Originairement sur bois et transporté sur toile. Gravé par P. Pontius en 1624.

288. *Le Christ sur les genoux de la Vierge.*

H. 4 m. 10 c. — L. 3 m. 20 c. — T.

Le Christ est sur une pierre recouverte d'un peu de paille. La Vierge, agenouillée sur cette pierre, soutient dans son giron le haut du corps de son fils. Deux anges sont à l'entrée de la grotte où se passe l'action : l'un d'eux tient une lance, l'autre écarte la draperie enveloppant en partie le corps de Jésus, et montre de la main la plaie béante à son côté. Saint Jean est derrière la Vierge, et derrière saint Jean sont deux saintes femmes. A la gauche du Christ se tient saint François portant le costume de son ordre et marqué des stigmates. La Madeleine est agenouillée près de la pierre sur laquelle pose le corps de Jésus-Christ. Elle tient de chaque main un des clous qui ont servi à fixer le Sauveur sur la croix. Rubens exécuta ce tableau à la demande du prince Charles d'Aremberg, qui voulait en faire don à l'église des Capucins de Bruxelles, élevée en grande partie au moyen de ses libéralités. Les capucins étaient, on le sait, de l'ordre de Saint-François. Ils voulurent que le saint, patron et protecteur de leur communauté, figurât dans le ta-

bleau destiné à orner l'autel principal de leur église. D'après la tradition, c'est le prince de la maison d'Aremberg, donateur du tableau, qui est représenté sous le costume de saint François. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau passait autrefois pour un des plus beaux de Rubens. De malheureuses circonstances ont conspiré contre sa conservation. Mols, dans ses notes manuscrites sur Rubens, signalait déjà, en 1775, les altérations qu'un nettoyage maladroit avait fait subir au coloris du maître. Transporté en 1794 à Paris, où il figura dans le Musée du Louvre, il fut restitué en 1815 et fut un de ceux qui souffrirent le plus dans le transport, ainsi qu'on peut le voir dans l'introduction historique de ce catalogue. — Gravé par Bolswert et par Pontius.

289. *Couronnement de la Vierge.*

H. 4 m. — L. 2 m. 50 c. — T.

La Vierge est au centre du tableau, agenouillée sur un croissant renversé et les mains appuyées sur la poitrine. Dieu le père et Jésus-Christ tiennent, chacun d'une main, une couronne qu'ils lui posent sur la tête; le Saint-Esprit plane au sommet du tableau. Des anges et des séraphins se jouent dans les nuages au milieu desquels se passe l'action. Le Christ est debout et Dieu le Père, ayant sous les pieds le globe terrestre, tient un sceptre de la main gauche. — *Fr. gr. nat.*

Ce tableau fut peint pour l'église des Récollets d'Anvers, où il surmontait l'autel de la Vierge. Transporté à Paris, en 1794, il fut au nombre des œuvres de Rubens formant le supplément du premier envoi, fait en 1802, au Musée de Bruxelles. Peint sur bois originairement, il fut transporté sur toile. — Gravé par P. Pontius.

290. *Adoration des mages.*

H. 3 m. 75 c. — L. 2 m. 75 c. — T.

Vers le centre d'une salle basse où l'on descend par un escalier de bois, la Vierge est debout près de la crèche et tient l'Enfant Jésus qui appuie la main sur la tête chauve du mage grec agenouillé devant lui. Le mage asiatique a les yeux fixés

sur la mère du Sauveur, et celui d'Ethiopie exprime une admiration naïve. Saint Joseph se tient debout derrière la Vierge et près de lui sont les esclaves des mages tenant des torches. Un soldat revêtu d'une armure, et placé en travers de l'escalier, contient, avec son bouclier, la foule qui se presse pour descendre. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église des Capucins à Tournai. On rapporte que, lors du siége de 1745, il fut traversé par un boulet, qui le perça d'un trou rond, dont une adroite restauration a fait disparaître la trace. Suivant une indication donnée par Mols dans ses notes manuscrites sur Rubens, c'était un don de l'abbaye de Saint-Martin de Tournai aux Capucins de la même ville, don fait à l'époque où fut reconstruite l'église de l'abbaye. Transportée à Paris en 1794, l'*Adoration des mages* fit partie du premier envoi que le Musée de Bruxelles reçut en 1802 de l'administration centrale. Restaurée une première fois, en 1814, par Van Regemoorter, d'Anvers, elle le fut de nouveau peu de temps après par Thys, qui se borna à enlever les repeints par lesquels son prédécesseur n'avait pas craint de profaner l'œuvre de Rubens. D'assez curieux détails sur cette restauration sont donnés dans la Notice historique. — Gravé par Nic. Lauwers.

291. *Le Martyre de saint Liévin.*

H. 4 m. 50 c. — L. 3 m. 35 c. — T.

Le saint est à genoux vers la gauche. Un des bourreaux le tient par la barbe; un autre présente à un chien la langue du martyr qu'il vient d'arracher avec des tenailles; un troisième tient entre les dents le couteau ensanglanté avec lequel il a aidé au supplice. Au second plan, un groupe de soldats effrayés et de chevaux qui se cabrent à l'apparition de deux anges armés de la foudre. Au premier plan, un soldat fuit également en donnant des signes de terreur. Deux petits anges apportent au saint la couronne et la palme du martyre.—*Fig. plus gr. que nat.*

Rubens peignit ce tableau pour l'église des Jésuites de Gand. Lors de la vente des tableaux provenant des maisons des Jésuites, après leur suppression, il fut acheté pour le compte du roi de France, par M. Paillet, marchand français, qui le paya 9,000 florins de change. Il fit partie de l'envoi supplémentaire que le Musée de Bruxelles reçut de Paris, en 1802. — Gravé par Corn. Van Caukerken.

292. *Vénus dans la forge de Vulcain.*

H. 1 m. 78 c. — L. 1 m. 98 c. — B.

Vulcain est à gauche devant sa forge, dont il anime le feu de son souffle puissant, tout en plongeant une barre de fer dans le foyer incandescent. Au premier plan, du même côté, une enclume, un marteau et divers outils de forgeron. Vénus vient trouver son mari, pour lui demander d'exécuter un de ces merveilleux travaux dans lesquels il excellait. Il s'agit, peut-être, de forger les armes d'Énée. L'Amour tient sa mère par la main et la précède. Vénus est venue en compagnie. Elle est suivie du vieux Silène, couronné de lierre et chargé de fruits qui s'échappent de ses mains. Derrière ce groupe paraît, à l'entrée de la grotte, Cérès, drapée de rouge et coiffée d'épis dorés, avec Pomone, drapée de bleu et portant sur l'épaule une corbeille de fruits. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau a fait partie des collections T. Wittebol et de Labistraelen à Anvers et E. Legrelle à Bruxelles; en dernier lieu, dans la collection de M. Patureau et achetée par le Musée en 1857 : 11,200 francs.

293. *Martyre de sainte Ursule et de ses compagnes*, esquisse.

H. 48 c. — L. 37 c. — B.

Les premiers plans sont entièrement remplis par des femmes mortes ou mourantes entassées les unes sur les autres; quelques-unes sont sur le point de tomber sous les coups des bourreaux. Au sommet de la composition, sainte Ursule, richement vêtue, est saisie par un des exécuteurs, pendant qu'un autre lève le glaive qui va la frapper. Dans le lointain, des soldats; à droite, les murs de Cologne. Un ange plane au-dessus des vierges martyres, tenant dans les mains des palmes et des couronnes.

Acheté en 1853, à la vente Van Saceghem, 6,252 francs : précédemment dans la collection Brameamp.

294. *Portrait de l'archiduc Albert.*

H. 1 m. 30 c. — L. 1 m. 5 c. — T.

Le personnage est tourné vers la droite, vu à mi-corps, devant l'appui d'une balustrade en pierre. Il est vêtu d'un pourpoint noir à boutons d'or; fraise et manchettes à larges tuyaux. Il porte le collier de la Toison d'or et tient de la main droite son chapeau qui retombe en dehors de la balustrade; il a la main gauche sur la garde de son épée. On lit sur la balustrade cette inscription : ALBERTUS ARCHID. AUSTR. BELG. ET BURG. PRINC. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Ce portrait et le suivant furent peints par le maître pour l'arc de triomphe élevé à Anvers, place de Meir, à l'occasion de l'entrée de Ferdinand d'Autriche. Cette destination des deux portraits explique la dimension, plus grande que nature, des figures. Les deux portraits furent mis en vente publique à Londres, en 1829, dans la collection de sir Thomas Emerson; mais ils ne furent pas adjugés. Ils passèrent, peu de temps après, dans les mains de M. Héris, de qui l'administration communale de Bruxelles les acquit pour le Musée. — Décrits par Smith dans son catalogue raisonné de l'œuvre de Rubens, nos 1184 et 1185. — Gravés avec quelques changements par Van Tulden, dans la *Pompa introitus Ferdinandi Austriaci.*

295. *Portrait de l'infante Isabelle.*

H. 1 m. 30 c. — L. 1 m. 5 c. — T.

Ce portrait est le pendant du précédent. L'infante est également appuyée sur un balcon, tenant un éventail de la main droite. Sa robe est de brocart noir; elle a pour coiffure un diadème de perles, pour ornements un collier de perles, une croix et un médaillon. On lit sur l'appui du balcon : ISABEL. CLARA. EUGEN. HISP. INF. BELG. ET BURG. PRINC. — *Fig. pl. gr. que nat.*

RUYSDAEL (JACQUES), né à Harlem en 1635 (?), mort dans la même ville en 1681, et ADRIEN VAN DEN VELDE (École hollandaise).

Aucun document authentique n'a encore fait connaître d'une manière précise la date de la naissance de Ruysdael. Chaque biographe

a placé la venue au monde du grand peintre à une époque différente. On a varié de 1625 à 1645. La marge est grande. Nous avons adopté la date la plus généralement accréditée en Hollande; mais nous croyons devoir faire remarquer qu'étant mort en 1681, Ruysdael n'aurait vécu que quarante-six ans, carrière bien courte relativement au nombre considérable de tableaux qu'il a laissés. Les biographes hollandais rapportent que Ruysdael se livra d'abord à l'étude de la médecine et même qu'il fut reçu docteur et pratiqua quelque temps ce qu'on appelle l'art de guérir, avant de se faire une carrière de la peinture, qu'il avait étudiée comme passe-temps dans son enfance. On ne lui connaît pas de maître. A-t-il voyagé? Sur ce point les opinions diffèrent. Ceux qui se prononcent pour l'affirmative, invoquent à l'appui de leur opinion les paysages du maître qui reproduisent des vues du nord de l'Europe. Les autres assurent qu'il n'a fait qu'imiter Van Everdingen dans ces mêmes tableaux, et qu'ils ne sont pas le fruit de ses observations personnelles. On a prétendu que Ruysdael avait reçu des conseils de Berchem. Le fait n'est possible qu'à la condition d'admettre que l'élève prit à tâche de ne ressembler en rien à son maître, car il n'y a pas un seul côté par lequel leurs œuvres se ressemblent. On est dans une complète ignorance des particularités de la vie de Ruysdael. Nous dirions que sa biographie reste à faire, si l'on pouvait espérer d'en retrouver les éléments. Ruysdael est le père du paysage que l'on appelle champêtre, par opposition à celui qui a reçu le nom de paysage héroïque, ce qui ne veut pas dire qu'il se soit renfermé dans la sphère étroite d'une prosaïque imitation. Il a rendu la poésie de la nature, tandis que Claude Lorrain s'est attaché à exprimer la nature de la poésie.

296. *Paysage avec figures et animaux.*

H. 1 m. 33 c. — L. 1 m. 78 c. — T.

Au premier plan, un cours d'eau traversé, du côté de la gauche, par un pont de bois aboutissant à un chemin qui fuit vers le fond, en inclinant à droite. Sur le pont, un troupeau de vaches et de moutons; à l'entrée du chemin, un cavalier vu de dos, en jaquette rouge et coiffé d'un feutre brun, monté sur un cheval gris pommelé, étend le bras comme pour demander sa route à un paysan près duquel il s'est arrêté; à quelques pas, est un second cavalier vêtu de brun et monté sur un cheval bai. A droite, un haut monticule couronné d'arbres auquel aboutit un chemin que gravit un paysan chargé d'un

fardeau. A gauche, une rivière au bord de laquelle est un chêne brisé, au feuillage rougeâtre. Sur la rive opposée, des maisons au pied de hautes collines. Au fond, un pont en pierre. A la droite du premier plan, un bouleau abattu, dont la partie supérieure gît dans les broussailles. Signé vers la droite, au pied du bouleau :

Les figures sont d'Adrien Van den Velde.

Ce tableau a fait partie des collections Borel, d'Amsterdam (1814), et Le Rouge, de Paris (1818). Devenu la propriété du prince d'Orange, depuis Guillaume II, il ornait le palais de ce prince, à Bruxelles, où il resta jusqu'en 1839.

Acquis en 1850, à la vente de la galerie du roi Guillaume II : 29,349 francs.

297. *Paysage à la tour en ruine.*

H. 61 c. — L. 80 c. — T.

A droite, la lisière d'un bois; à gauche, une tour en ruine; au centre, un étang garni de roseaux et fuyant vers le fond, fermé par une chaîne de collines. Dans le lointain, trois pêcheurs tendant leurs filets.

Acquis en 1804, du peintre restaurateur Thys, 700 francs.

RYCKAERT (David), né à Anvers en 1612, mort dans la même ville en 1661 (Ecole flamande).

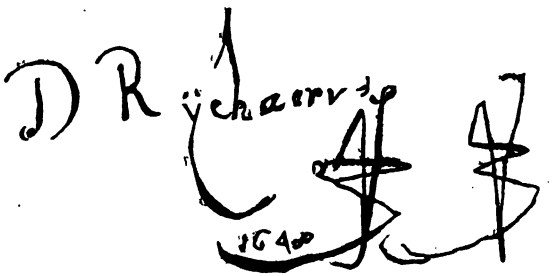
Les biographes avaient accumulé, en parlant de cet artiste, les erreurs de dates et de faits. M. Van Lérius a corrigé leurs assertions controuvées dans le supplément du catalogue du Musée d'Anvers. Il résulte des notes recueillies par cet auteur dans des documents au-

thentiques, qu'il y eut plusieurs Ryckaert, ayant porté, de père en fils, le prénom de David. Le troisième (c'est l'auteur de notre tableau) naquit en 1612, fut élève de son père et reçu maître, en 1636, dans la corporation de Saint-Luc d'Anvers. Il commença par peindre le paysage; mais il ne tarda pas à quitter ce genre pour s'attacher à reproduire des épisodes de la vie familière. L'archiduc Léopold avait son talent en grande estime et lui accorda une protection qui ne fut pas inutile à sa fortune. David Ryckaert a peint quelques sujets mythologiques, où il n'a guère réussi, des scènes de mœurs, dans lesquelles il s'est montré bon observateur, beaucoup de cabinets d'alchimistes à l'imitation de Teniers, et des sujets fantastiques, dans lesquels il n'a pas toujours fait preuve d'un goût très-distingué. Les biographes prolongeaient sa carrière jusqu'en 1677; mais M. Van Lérius a retrouvé la date vraie de sa mort, arrivée en 1661.

298. *Chimiste dans son laboratoire.*

H. 85 c. — L. 85 c. — T.

Le chimiste, vieillard à barbe blanche, est assis à gauche devant un fourneau; il tient de la main droite une cornue pleine d'un liquide rouge et de l'autre une pince avec laquelle il attise le feu. Vers le milieu du tableau, une vieille femme, vêtue d'une jupe grise et d'un tablier bleu, est assise, tenant sur ses genoux un grand livre dont elle montre du doigt, en riant, un passage à l'alchimiste qui se tourne vers elle. Au fond, un apprenti, pilant quelque substance dans un mortier. A droite une table en bois couverte d'ustensiles; à terre des chaudrons en cuivre. Signé au bas, vers la droite:



SALLAERT (Antoine), né à Bruxelles vers 1590, mort dans la même ville en . . . ? (École flamande).

Les biographes varient de 1570 à 1576, pour la naissance de ce peintre et le font mourir en 1632, sans appuyer leurs assertions d'aucune preuve. Voici des indications qui peuvent servir de point de départ, pour présenter avec moins d'incertitude les particularités relatives aux débuts de sa carrière. Antoine Sallaert fut inscrit en 1606, comme apprenti, dans le livre de la corporation des peintres de Bruxelles. Il travaillait chez un certain Michel de Bordeaux ou de Bourdeaux, appelé aussi Bordux, lequel dirigea également l'éducation technique de Philippe de Champaigne. Son admission comme maître eut lieu le 20 août 1613. Il aurait eu quarante-trois ans, si ceux qui l'ont fait naître en 1570 avaient dit vrai. En supposant qu'il eût environ quinze ou seize ans en 1606, lorsqu'il fut inscrit comme apprenti, il serait né vers l'année 1590. On a dit qu'Antoine Sallaert étudia sous la direction de Rubens : la preuve de l'inexactitude de cette assertion vient d'être donnée. L'amitié que lui témoigna par la suite le prince de nos peintres avait paru, sans doute, autoriser une supposition qui prit, sous la plume de certains écrivains, un caractère affirmatif. S'il alla à Anvers pour compléter son éducation d'artiste par les conseils de Rubens et pour être, en de certaines circonstances, employé par lui, comme on sait qu'il le fut, il est certain qu'il résida habituellement à Bruxelles. De suffisants témoignages de ce fait sont offerts par les tableaux représentant des épisodes de l'histoire de cette ville qu'il a certainement été appelé à reproduire en qualité de témoin oculaire, comme Bruxellois de naissance et de résidence. On a vu plus haut que les biographes ont fait mourir Antoine Sallaert en 1632. Ils n'ont pas été plus exacts en cela, que relativement à l'époque de sa naissance. Sallaert fut doyen de la corporation des peintres de Bruxelles dans les années 1633-1634, 1634-1635, 1646-1647 et 1647-1648. C'est donc postérieurement à 1648 qu'il est mort. La date précise de son décès n'est pas connue. Antoine Sallaert eut un fils, nommé Jean-Baptiste, qui fut reçu maître en 1644 et ne fut, sans doute, qu'un peintre médiocre.

299. *Allégorie de la Passion du Christ.*

H. 1 m. 97 c. — L. 1 m. 32 c. — T.

L'Enfant Jésus est debout, portant les instruments de la Passion ; deux anges sont à ses côtés ; au-dessus de sa tête,

apparaît le monogramme de la Société de Jésus dans un foyer lumineux d'où partent des rayons dans les intervalles desquels sont représentés des épisodes de la Passion. — *Fig. pet. nat.*

On a gravé d'après Sallaert une composition sur le même sujet, mais offrant d'assez notables différences avec le tableau du Musée de Bruxelles. Au lieu de deux anges, l'Enfant Jésus a quatre célèbres pères Jésuites à ses côtés ; les scènes de la vie du Christ, représentées entre les rayons, sont portées de sept à quinze ; enfin, à chacun des deux angles supérieurs de l'estampe, se trouve un ange tenant un rosaire à la main.

Anciens dépôts : provenait originairement de l'église Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles.

300. *L'infante Isabelle abattant l'oiseau au tir du Grand-Serment.*

H. 1 m. 80 c. — L. 3 m. 38 c. — T.

Le 15 mai 1615, l'infante Isabelle, qui se mêlait volontiers aux récréations populaires, assista au tir du Grand-Serment, près l'église du Sablon, et abattit l'oiseau élevé à la hauteur du clocher. La princesse fut conduite en triomphe au maître-autel de l'église et décorée des insignes de la dignité de reine du Serment que son adresse, ou un heureux hasard, lui avait méritée. Tel est le sujet du tableau de Sallaert. L'infante est devant une tente, près de laquelle est assis l'archiduc Albert ; elle vient d'abattre l'oiseau et reçoit les félicitations des dignitaires du Grand-Serment. Au milieu du premier plan, est une maison où l'on retrouve l'infante saluant la foule du haut d'un balcon, tandis que des officiers de sa maison jettent par les fenêtres de l'argent au peuple. Sur le devant circule un cortége dans lequel la princesse reparaît une troisième fois dans un carrosse traîné par six chevaux. Il y a foule de seigneurs, de bourgeois et de manants, comme on disait alors, dans les rues qui avoisinent l'église. — *Pet. fig.*

301. *La Procession des Pucelles du Sablon.*

H. 1 m. 75 c. — L. 3 m. 35 c. — T.

Ce tableau fait suite à celui où l'infante Isabelle est représentée abattant l'oiseau du Grand-Serment. La commune de Bruxelles avait voté un présent de vingt cinq mille florins à la princesse. Celle-ci voulut que le revenu de cette somme fût employé à doter chaque année six jeunes filles; à cette occasion fut instituée une procession dans laquelle devaient figurer les *pucelles du Sablon*, comme on les nommait, conduites solennellement par le clergé et accompagnées des Serments. Les archiducs assistèrent à la première procession qui eut lieu conformément à cette décision. Cette cérémonie est mise en action dans le tableau de Sallaert. Le cortége passe au premier plan ; le clergé marche en tête ; viennent ensuite les jeunes filles dotées; des hommes vêtus de blanc et pieds nus, portant une statue de la Vierge; les Serments avec leur musique; des seigneurs et des dames de la cour escortant les archiducs eux-mêmes qui s'avancent un cierge à la main; des officiers de la maison royale, des bourgeois et la foule du peuple. L'église du Sablon, autour de laquelle circule la procession, remplit le fond du tableau. — *Pet. fig.*

Ce tableau et le précédent se trouvaient jadis dans l'église du Sablon, où ils étaient placés au-dessus des deux portails du transept. Ils furent transportés à Paris en 1794 par l'ordre des commissaires français et placés au Louvre. En 1811, l'administration centrale les comprit au nombre des tableaux accordés au Musée de Bruxelles par décret impérial.

302. *La Procession de l'Ommeganck défilant sur la place de l'Hôtel de Ville de Bruxelles.*

H. 1 m. 20 c. — L. 3 m. 83 c. — T.

Cette procession, dont l'origine se rattache aux plus anciennes traditions bruxelloises, se déroule en deux tableaux, dont celui-ci est le premier. Les maisons de la place de l'Hôtel de Ville sont pavoisées et décorées de feuillage; les fenêtres sont garnies de spectateurs; la foule forme une haie vivante sur le passage du cortége. Les corps de métiers ouvrent la

marche. En tête de chacun d'eux s'avance le plus jeune maître porteur de la *keerse*, perche surmontée d'un ornement sculpté, peint ou doré, auquel sont suspendus les attributs de la profession. Sous chaque groupe, se trouve une inscription indiquant le nom de la corporation et le nombre des maîtres dont elle se composait. — *Pet. fig.*

303. *Suite de la Procession de l'Ommeganck.*

H. 1 m. 20 c. — L. 3 m. 83 c. — T.

A la suite des corps de métiers, représentés dans le tableau précédent, s'avancent les géants, les figures allégoriques et les chars, qui forment la partie principale et le luxe du cortége. On distingue sainte Gudule portant la lanterne qu'un malicieux petit diable essaie d'éteindre avec un soufflet; saint Michel, en costume de cour, luttant contre l'Esprit du mal; saint Christophe portant l'Enfant Jésus; saint Georges poursuivant le dragon devant lequel fuit une troupe de jeunes filles effrayées; saint Antoine sur un traîneau tiré par deux chevaux, etc. Chaque corporation a fourni au cortége le saint sous la protection duquel elle s'est placée. Entre les différents épisodes allégoriques, marchent les confrères des Serments, précédés de leurs bannières et armés de mousquets dont ils font alternativement des décharges. La vue de la Grand'Place est prise de l'hôtel de ville; le spectateur a en face de lui la Maison du Roi. Toutes les façades sont garnies de feuillages et ornées de drapeaux; des milliers de têtes se montrent aux fenêtres. — *Pet. fig.*

Ce tableau et le précédent se trouvaient jadis au château de Tervueren, dont ils ornaient le grand salon.

SALVI DA SASSOFERRATO (Giovanni Battista), né à Rome en 1605, mort en 1685 (École romaine).

Il eut pour premier maître son père Tarquinio Salvi, et l'on suppose qu'il reçut ensuite des leçons du Dominiquin. Pour terminer ses études, il fit beaucoup de copies de l'Albane et du Guide, dont l'influence sur son talent est restée manifeste.

304. *Madone.*

H. 42 c. — L. 34 c. — C.

La Vierge est vêtue d'une robe blanche et d'une draperie bleue entourant la tête et retombant sur les épaules — *Fig. pet. nat.*

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris. L'inventaire n'indique pas sa première provenance. Il avait sans doute été rapporté d'Italie à la suite de la conquête.

SALVIATI (IL). Voyez ROSSI (FRANCESCO DE).

SARTE (ANDRÉ DEL) **ou ANDREA DEL SARTO.** Voyez VANNUCHI (ANDREA).

SASSOFERRATO. Voyez SALVI DA SASSOFERRATO.

SCARSELLA (IPPOLITO) dit IL SCARSELLINO, né à Ferrare en 1551, mort en 1621 (École vénitienne).

Élève de Sigismondo Scarsella, son père, le Scarsellino alla terminer ses études à Venise et s'appropria le style des peintres de cette ville dont il passa plusieurs années à copier les ouvrages. Sa peinture offre de nombreuses reminiscences de Paul Véronèse et du Titien. Ses œuvres principales sont à Ferrare; on en voit également plusieurs à Rome.

305. *La Vierge avec l'Enfant Jésus,* esquisse.

H. 30 c. — L. 35 c. — T.

La Vierge est assise, à droite, sur un tertre, près d'un arbre. Elle est vêtue d'une robe rouge et d'un manteau brun. Devant elle est l'Enfant Jésus, assis sur un coussin rouge recouvert d'un linge.

Acquis en 1862, de M. Capobianchi (de Rome), pour la somme de 100 francs.

SCHALCKEN (Godefroid), né à Dordrecht en 1643, mort à La Haye en 1706.

Il fut élève de Samuel Van Hoogstraten et de Gérard Dou. Dès qu'il fut livré à lui-même et put donner un libre cours à sa fantaisie, il s'appliqua particulièrement à traiter les effets de lumière. On peut dire que c'était sa vocation. L'originalité des sujets de ses tableaux et le fini précieux de sa peinture lui firent rapidement une réputation qui s'étendit au dehors. Il se rendit en Angleterre, où il reçut de nombreuses commandes, quoiqu'on eût trouvé assez étrange son idée de représenter le roi Guillaume III, une chandelle à la main. De retour en Hollande, il fut, quelque temps après, attiré à Dusseldorf par l'électeur palatin, pour lequel il exécuta plusieurs tableaux qui comptent parmi les morceaux capitaux de son œuvre. Il passa les dernières années de sa vie à La Haye, pouvant à peine suffire aux demandes des amateurs.

306. *Le Jeu de la cire fondue.*

H. 75 c. — L. 61 c. — T.

Un jeune garçon—pourpoint vert, manches à crevés, col de chemise brodée, large chapeau de feutre garni de nœuds rouges—tient de la main gauche une chandelle et de la main droite un bâton de cire blanche qu'il fait fondre à la flamme de la chandelle, au-dessus d'un plat en métal. Il sourit, et une petite fille, placée à ses côtés, regarde l'opération en souriant aussi. Effet de lumière Signé au bas, vers la gauche :

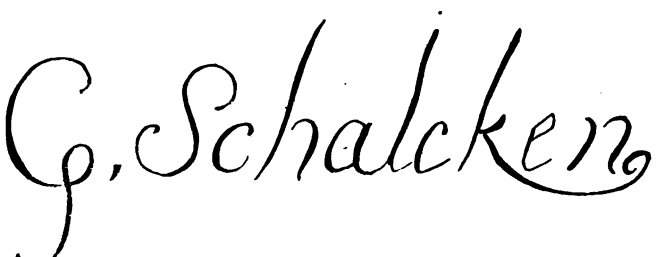


Fig à mi-corps gr. nat.

SCHOEVAERDTS (Mathieu), né à Bruxelles vers 1665, mort dans la même ville en . . . . ? (École flamande).

L'histoire de ce peintre est restée jusqu'ici complétement obscure. Certains biographes le disent hollandais ou flamand ; d'autres le prétendent allemand. M Guichardot, rédacteur du catalogue de la collection d'estampes de Van den Zande, le fait naître à Dublin. Le prénom de Martin lui est donné par les uns, et celui de Michel par les autres. Au Musée du Louvre, il y a deux tableaux de lui, signés comme ceux de Bruxelles, et sans date également. Au moyen des indications fournies par le livre de la corporation des peintres de Bruxelles, on peut jeter quelque lumière sur les ténèbres de cette vie d'artiste. Mathieu Schoevaerdts, car c'est ainsi qu'il s'appelait et non Martin ni Michel, fut inscrit en 1682 comme apprenti, né à Bruxelles. Son admission comme maître eut lieu en 1690. On peut supposer qu'il avait alors vingt-cinq ans, ce qui reporterait sa naissance à l'année 1665. Mathieu Schoevaerdts a-t-il vécu constamment à Bruxelles, ou bien est-il allé, comme tant d'autres peintres flamands, chercher fortune à l'étranger? C'est ce qu'on ignore ; mais de ces deux hypothèses, la première est la plus vraisemblable. Le registre d'inscription des peintres de Bruxelles mentionne un François Schoevaerdts, fils de Mathieu, admis comme maître en 1704, et un Pierre Schoevaerdts, son petit-fils sans doute, reçu en 1731. On est fondé à supposer que notre artiste et sa famille sont restés fixés dans la capitale du Brabant. Il est vraiment étrange qu'on ait si peu de renseignements sur un peintre qui a vécu à une époque aussi rapprochée de nous, et qu'un vrai talent aurait dû sauver de l'oubli. Nous venons de dire que Mathieu Schoevaerdts avait, selon toute apparence, fait de Bruxelles sa résidence habituelle. Ajoutons qu'il voyagea, ainsi que le prouve un de ses tableaux qui se trouve dans la galerie de Schleissheim et qui représente une vue de Saint-Cloud, près de Paris. Mathieu Schoevaerdts prêta l'aide de son pinceau à plusieurs paysagistes de son temps. A la vente de la collection Vilain XIIII, parurent deux paysages de Jacques d'Arthois et un autre de Boudewyns, animés par des figures de Schoewardts. Le prince de Ligne possédait, de notre artiste, deux dessins à la plume, lavés d'encre de Chine, représentant une marchande de gaufres et une diseuse de bonne aventure. Mathieu Schoevaerdts gravait à l'eau-forte. Les iconographes décrivent deux planches de lui, qui sont signalées comme rares. La première a pour sujet une joyeuse compagnie de paysans se divertissant des grimaces d'un des leurs qui s'efforce de mordre dans une pomme suspendue à une corde ; la seconde une dispute de paysans dans un cabaret. Plus rares encore sont deux planches de Mathieu Schoevaerdts que possède la

Bibliothèque royale de Bruxelles et qui représentent un Marché de village et une Assemblée de buveurs à la porte d'un cabaret. Ces deux pièces, gravées d'une pointe spirituelle, sont signées : *M. Schoevaerdts fecit.* Elles ne sont pas citées par les iconographes. L'époque de la mort de Mathieu Schoevaerdts n'est pas connue.

307. *La Promenade du bœuf gras.*

H. 45 c. — L. 60 c. — B.

Au premier plan, s'avance, en grande cérémonie, le bœuf gras paré de guirlandes et précédé d'un fifre et d'un tambour; au fond, à gauche, un cabaret à l'enseigne du *Cygne*, devant lequel des paysans dansent, mangent et boivent. Grand nombre de figures et mouvement de fête; à droite, groupe d'arbres au premier plan; fond de paysage, où coule une rivière. Signé au bas, à droite :

M. SCHOEVAERDTS.F

308. *Marché au poisson sur une côte.*

H. 43 c. — L. 60 c. — B.

Sur le devant, à droite, des pêcheurs étalant leur poisson par terre, auprès de la porte d'une ville dont les murs se terminent, du côté de la mer, par une grosse tour en ruine; l'entrée de la ville est surmontée d'un bas-relief; à gauche, un phare; au fond, la mer avec plusieurs embarcations. Signé, à gauche, au bas :

M. SCHOEVAERDTS.F

Acquis avec le précédent à la vente Vilain XIIII (1828), pour la somme de 170 florins.

SCHUT (Corneille), né à Anvers en 1597, mort dans la même ville en 1655 (École flamande).

Corneille Schut a fait partie de la brillante phalange des disciples de Rubens. Ses œuvres sont empreintes d'un cachet qui indique à quelle école se forma son talent. Sa manière n'est qu'un reflet de celle du maître. C'est le propre des puissants génies, d'entraîner dans leur mouvement les individualités faiblement caractérisées. Corneille Schut n'était point un artiste ordinaire. Il traita largement la grande peinture, toucha avec délicatesse les figurines qu'il introduisit dans les tableaux de fleurs de Daniel Seghers et grava d'une pointe spirituelle un grand nombre de ses compositions.

309. ***Le Martyre de saint Jacques,*** esquisse.

H. 61 c. — L. 45 c. — B.

Le saint est agenouillé sur les degrés d'un portique; le bourreau, placé derrière lui, lève le glaive dont il va le frapper; un prêtre païen lui montre, comme une dernière menace, l'idole qu'il a refusé d'adorer; dans le fond, peuple et soldats.

Anciens dépôts.

SEGHERS (Daniel), né à Anvers en 1590, mort dans la même ville en 1661 (École flamande).

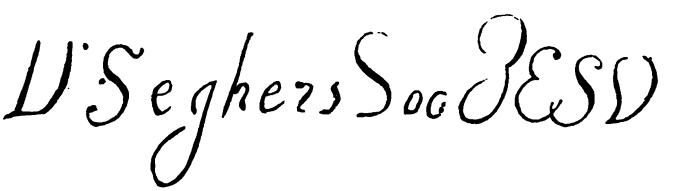
Son père, Pierre Seghers, fut son premier maître; il entra ensuite dans l'atelier de Jean Brueghel. Sa réception comme maître dans la Gilde de Saint-Luc, eut lieu en 1611. Trois ans après, il entrait au noviciat de la Compagnie de Jésus, à Malines. Ses vœux prononcés, il vint habiter la maison professe d'Anvers, où il passa le reste de sa vie, sauf le temps employé à un voyage à Rome. Le talent qu'il déployait dans la peinture des fleurs, lui valut une renommée dont l'ordre auquel il appartenait profita dans plus d'une circonstance. C'est ainsi que le prince d'Orange Frédéric-Henri donna à ses troupes l'ordre d'épargner une maison que les Jésuites avaient à Deurne, près d'Anvers, par reconnaissance pour le présent que Seghers lui avait fait de deux tableaux de sa main. Tous les princes, ont dit les biographes, voulurent avoir des tableaux du jésuite-peintre. Ce

qui est une preuve encore plus significative de son talent, c'est la grande estime que Rubens avait pour ses ouvrages. L'illustre maître prêta, à différentes reprises, à Daniel Seghers le précieux appui de sa collaboration, pour exécuter, au fond de ses tableaux, des figures en grisaille qui motivaient l'arrangement de ses guirlandes de fleurs. Corneille Schut, Érasme Quellin et Al. Van Diepenbeek lui rendirent le même service. Daniel Seghers est le premier des peintres de fleurs de l'école flamande. Son nom est écrit de ces deux manières : Seghers et Żeghers. Nous l'avons orthographié conformément à la signature qui se trouve sur le tableau du Musée.

310. *Bouquet de fleurs.*

H. 36 c. — L. 55 c. — B.

Ce bouquet, qu'il serait plus juste d'appeler une guirlande, semble fixé, au moyen de deux nœuds de ruban bleu, au sommet de la surface sur laquelle il est appliqué. Signé à gauche :



Provient de la collection Lupus.

SIBERECHTS (Jean), né à Anvers en 1627, mort en . . . . ? (École flamande).

Son père, nommé Jean comme lui, était sculpteur. On ignore de quel peintre il fut l'élève. Son admission à la maîtrise eut lieu en 1648. Suivant Walpole, il résida longtemps en Angleterre, où le duc de Buckingham l'avait fait venir. L'époque de sa mort n'est pas exactement connue. Différentes dates sont données par les biographes : celle qui assigne à sa carrière le terme le plus long, est 1703. On dit généralement qu'il s'attacha à imiter Berchem et Karel Du Jardin ; mais il est certain qu'aucune trace de cette imitation ne se fait remarquer dans le tableau du Musée de Bruxelles. Le nom de Siberechts a été écrit de diverses manières. Il nous a paru naturel d'adopter l'orthographe de sa signature.

314. *Nature morte, gibier et fruits.*

H. 1 m. 43 c. — L. 2 m. 37 c. — T.

Sur une longue table couverte d'un tapis brun, sont étalés : un chevreuil, un cygne, un faisan, des perdreaux, de petits oiseaux, une hure de sanglier et un homard, un panier plein de fruits, un plat de fraises, des oranges et des asperges. Un homme apporte une corbeille remplie d'oranges et de figues fraîches. Un chat, grimpé sur une planche, regarde le gibier ; un écureuil ronge une pomme.

Anciens dépôts.

SON (Jean Van), né à Anvers vers 1650, mort à Londres en 1700 (École flamande).

Les biographes sont loin d'être d'accord sur les dates de la naissance et de la mort de ce peintre. Les plus anciens ont dit qu'il florissait en 1661 ; d'autres l'ont fait naître en cette même année. Il a fallu alors changer la date de sa mort, que les auteurs anglais fixaient à l'année 1700 et qui a été reportée jusqu'en 1723, on ne sait d'après quelle autorité. Jean Van Son, élève de son père Georges Van Son, était allé dans sa jeunesse en Angleterre et s'y était fixé. Bryan dit qu'il mourut à Londres, en 1700, étant âgé d'environ cinquante ans. Il s'était fait connaître avantageusement comme peintre de fleurs, de fruits et de nature morte.

315. *Fruits.*

H. 63 c. — L. 54 c. — T.

Grand bouquet ou trophée de fruits, composé de raisins blancs et rouges, de prunes, de pêches et de cerises ; un papillon blanc voltigeant au-dessus.

SOOLMAKER (J.-F.) . . . . . (École hollandaise).

Les biographes des peintres hollandais ne nous apprennent rien sur ce peintre, dont les œuvres ne sont pas communes. On l'a dit élève de Berchem, mais sans être autorisé à avancer ce fait autrement que par

une certaine analogie de manière. Nagler l'appelle Solimacker, et dit qu'on le nomme également Soolmaker. La signature que portent les tableaux du Musée de Bruxelles ne laisse pas de doute sur son véritable nom.

316. *Réconciliation de Jacob et d'Esaü.*

H. 75 c. — L. 98 c. — T.

A gauche, une femme sur un âne, paysanne à la Berchem, un homme coiffé d'un turban et un nègre sur un chameau. A droite, des soldats en costume romain de fantaisie. Au centre de la composition, un homme à genoux devant un chevalier revêtu d'une armure du XVI^e^ siècle. Groupes nombreux d'hommes, de femmes, d'enfants et d'animaux. Signé à gauche :

317. *Paysage à la fontaine, site d'Italie.*

H. 75 c. — L. 98 c — T.

Autour d'une fontaine qui occupe le centre du tableau, sont groupées des femmes qui viennent y puiser de l'eau; une paysanne à cheval fait boire sa monture. Au premier plan, des bergers avec leurs troupeaux; à droite, une femme montée sur un âne et un homme causant avec elle; à gauche, deux hommes près d'une table; du même côté, sur un vieux mur, signature comme au tableau précédent.

La conformité de mesure de ces deux tableaux prouve qu'ils ont été faits pour former pendants.

STEEN (Jean), né à Leyde en 1626, mort dans la même ville en 1679 (École hollandaise).

Il eut pour premier maître Nicolas Knuffer et reçut ensuite des leçons d'Adrien Van Ostade. Pendant un certain temps, il exerça, paraît-il, le métier de brasseur, concurremment avec sa profession de peintre; mais les biographes ont ajouté qu'il tint une taverne et il y a tout lieu de croire que ce fait est de leur invention. Les historiens des peintres hollandais se sont plus distingués par leur imagination que par leur sincérité, et cette imagination était portée généralement, il faut le dire, à la malveillance. Si l'on devait les croire sur parole, la plupart des artistes de leur nation auraient été des ivrognes et des débauchés. Jean Steen, entre autres, eût passé plus de temps à boire qu'à peindre, et lorsqu'on voit le nombre considérable de tableaux qu'il a laissés, on comprend difficilement qu'ayant vécu dans de perpétuelles orgies et n'ayant pas eu une carrière très-longue, il ait pu trouver moyen de se signaler par une fécondité dont l'exemple a été donné par bien peu de peintres. Jean Steen est mort à l'âge de cinquante-trois ans; le chiffre de ses tableaux catalogués et décrits s'élève à près de cinq cents. En dépit des assertions de ses biographes, il a dû avoir plus souvent sa palette qu'un pot de bière à la main. Le maître qu'on nous représente comme ayant été dans un état d'ivresse à peu près habituel, devait cependant avoir l'esprit assez libre pour saisir, avec la singulière finesse d'observation dont il a donné tant de témoignages, les traits de caractère et les scènes de mœurs qui s'offraient à lui. Jean Steen n'est pas de ces peintres qui ont passé leur vie à imiter des étoffes et des accessoires. Observateur judicieux, philosophe profond sous une apparence enjouée, caustique, frondeur, enclin à toujours prendre le côté plaisant ou ridicule des choses, il a mis en scène, avec une verve humoristique intarissable, les travers de son temps ou plutôt ceux de l'esprit humain. Il n'y a pas une seule de ses compositions qui ne renferme une pensée philosophique, une allusion épigrammatique ou railleuse. Il a soulevé le rideau derrière lequel se passent une foule d'épisodes piquants de la comédie humaine. Pour apprécier Jean Steen, il ne faut pas s'arrêter à ses qualités de coloriste, si brillantes d'ailleurs; on doit aller au delà et pénétrer le sens des idées qu'il a exprimées sous une forme toujours attrayante. Sa biographie, débarrassée des contes débités par des écrivains fantaisistes, se réduit à fort peu de chose. Si l'on sait aujourd'hui les dates de sa naissance et de sa mort, on en est redevable aux recherches qu'a faites récemment M. T. Van Westrheene, et qu'il a consignées dans une excellente monographie.

318. *Les Rhétoriciens.*

H. 85 c. — L. 99 c. — T.

La scène se passe dans une chambre de village, près d'une large fenêtre ornée d'un rideau relevé à gauche, et d'une branche d'arbre à laquelle sont attachés un pot et un gobelet d'argent. Un homme, en pourpoint rouge, est accoudé sur l'appui de cette fenêtre et fait, à un cercle de paysans qui l'écoutent du dehors en riant, la lecture de la pièce de poésie couronnée. Dans l'intérieur de la chambre, au premier plan, un des rhétoriciens, vêtu d'une sorte de robe verdâtre, à capuchon, essaie d'embrasser une femme, vêtue de gris et de blanc, qui se défend en riant. Au delà de ce groupe, un jeune homme blond, tenant un drapeau, entouré de plusieurs autres personnages, dont un, vu de dos, boit à longs traits le contenu d'un pot d'étain. A une guirlande de fleurs qui pend au plafond, est attachée une pancarte sur laquelle sont tracés quelques vers flamands; à droite, au fond de la chambre, on lit cette inscription dans un cadre : *In Liefde vry*. A gauche, près de la fenêtre, un tambour sur lequel est placé un chapeau. On aperçoit, par la fenêtre, une chaumière et quelques arbres. Composition de seize figures : onze dans l'intérieur de la chambre et cinq au dehors. — Signé au bas de la pancarte qui pend à la couronne de fleurs :

Acquis en 1836, de M. Ét. Le Roy, 6,500 francs.

319. *L'Opérateur.*

H. 24 c. — L. 22 c. — B.

Un opérateur de village, tout à son affaire, pratique une incision derrière l'oreille d'un jeune paysan, lequel est assis

dans un fauteuil et par son attitude crispée aussi bien que par une grimace significative, témoigne la souffrance qu'il ressent. Près du patient est une femme, sa mère, vêtue d'une casaque rouge et d'une jupe gris foncé. Au fond, une large fenêtre ouvrant sur la campagne; à gauche des rayons, sur lesquels sont des pots et des caisses. Signé sur le bord de l'un des rayons :

Acquis en 1856, à la vente Steyaert, 621 francs.

320. *La Fête des Rois.*

H. 25 c. — L. 29 c. — B.

Le héros de la fête, en costume débraillé, chausses noires, jaquette jaune et coiffé d'une couronne de papier découpé, est à califourchon sur un tonneau et à demi renversé sur la table du festin; il tient une pipe de la main droite et vide de la gauche un grand verre de vin. Sont assis autour de la table : une femme en jaquette violette, manches rouges et jupe brune, tenant un pot d'étain de la main droite; un vieux personnage, en costume de bourgmestre flamand; deux autres personnages, dont un à la face joyeuse et l'autre à la mine de coquin. Debout, vers la droite, une grosse femme coiffée d'un panier à salade et raclant sur un gril avec une cuiller de bois. Au fond, entrant par une porte cintrée, trois figures, dont l'une tient un plat sur lequel se trouve une tête de mort; les deux autres sont armées d'instruments propres à donner un charivari.

Acheté à la vente Van den Schrieck (1861), pour la somme de 2,915 francs.

STEENWYCK (Henri Van), le Vieux, né à Steenwyck vers 1550 ? mort à Francfort en 1604 (École hollandaise).

Il est vraisemblable que le véritable nom de l'artiste nous est inconnu et que Van Steenwyck n'est qu'un surnom qui lui fut donné du lieu de sa naissance. Les biographes fournissent peu de renseigne-

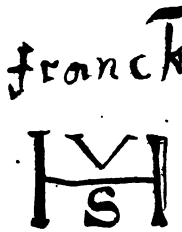
ments sur la première partie de sa carrière. Ils se bornent à dire qu'il eut pour maître Vredeman de Vries. Nous croyons qu'il a dû étudier à Anvers et que c'est là qu'il reçut les conseils de Vredeman, attiré en Belgique par le désir de se perfectionner à l'école de nos maîtres. Ce qui nous autorise à exprimer cette opinion, c'est l'affirmation de Van Mander que Steenwyck fut le fidèle compagnon des deux peintres malinois Lucas et Martin Van Valckenborcht, avec lesquels il partit pour l'Allemagne. Or ces deux peintres résidaient à Anvers. Ajoutons qu'Henri Van Steenwyck, qui était obligé de recourir à des confrères pour exécuter les figures de ses tableaux, n'a eu pour collaborateurs que des peintres anversois. Quoi qu'il en soit, si, comme on l'a dit, il quitta les Pays-Bas avec les frères Van Valckenborcht pour échapper aux agitations dont ce pays était le théâtre, c'est en 1579 qu'il partit d'Anvers et se dirigea vers l'Allemagne. On ignore s'il accompagna les peintres malinois à Lintz et à Nuremberg. Ce qui est certain, c'est qu'il se fixa à Francfort, où il passa les dernières années de sa vie. Généralement on le fait naître en 1550. Des biographes ont dit que cette date pouvait difficilement être admise parce qu'on a de lui un tableau daté de 1573; mais il peut avoir peint à l'âge de vingt-trois ans. Il n'est pas mort en 1603, ainsi que l'ont dit plusieurs écrivains, par la raison qu'il existe dans la galerie du Belvédère, à Vienne, une peinture signée de lui et datée de 1604. Cette même date de 1604 a été indiquée comme celle de son décès par Husgen, dans son ouvrage sur l'art et les artistes de Francfort. Steenwyck était renommé comme peintre d'intérieurs d'églises, pour sa science du dessin et de la perspective, ainsi que pour son exécution exempte de sécheresse. On lui a donné le surnom de *Vieux*, pour le distinguer de son fils, qui portait le même prénom que lui, et qui a longtemps résidé en Angleterre. Les œuvres du père et du fils ont souvent été confondues.

321. *Intérieur d'église.*

H. 1 m. 68 c. — L. 1 m. 44 c — T.

La vue est prise à l'entrée de la grande nef : à gauche, une chapelle où se trouve un prêtre officiant et autour de laquelle sont plusieurs figures agenouillées; du même côté, d'autres chapelles ornées de tableaux, de tabernacles, etc.; vers la droite, une jeune dame, vêtue d'une robe rouge et d'une mante noire, accompagnée d'un enfant jouant avec un chien. Un mendiant est assis près d'un pilier du même côté. Au fond, vue

du chœur au delà d'un jubé. Signé au bas du pilier de droite, sous un bénitier :



Quel est le Franck, auteur des figures du tableau, dont la signature précède le monogramme d'Henri Van Steenwyck le Vieux? Ces figures offrent un problème dont il n'est pas aisé de donner la solution. Elles sont, par les ajustements, d'une époque postérieure à celle où vivait François Francken l'Ancien, contemporain de Steenwyck. Quant à François Francken le Jeune, il fut admis comme maître l'année même où Steenwyck mourait à Francfort. Si les figures ne sont pas du temps de Francken l'Ancien et de Henri Van Steenwyck le Vieux, ne doit-on pas attribuer le tableau au fils de ce dernier, puisqu'on a confondu les œuvres du père et du fils? Non, car la confusion ne peut avoir lieu qu'en l'absence de signature, les deux peintres ayant des marques différentes et le monogramme de notre tableau étant bien celui d'Henri Van Steenwyck le Vieux. Voilà une question fort embrouillée, et l'on comprendra que nous hésitions à conclure.

Une dernière supposition pourrait être formée, c'est celle d'une exécution des figures, postérieure à la peinture de l'intérieur d'église. Le fait n'est pas sans exemple. Nous citerons particulièrement un autre intérieur d'église, par H. Van Steenwyck le Jeune, que possède le Musée de Dresde et dans lequel Dietrich a peint des figures, vers le milieu du XVIIIe siècle. François Francken le Jeune aurait pu étoffer, vers la fin de sa carrière (1642), le tableau du vieux Steenwyck, destiné à être complété par un futur collaborateur. Ce n'est là qu'une hypothèse ; mais on est tout naturellement porté à la former, par l'impossibilité d'admettre que des figures ajustées suivant les modes en usage vers le milieu du XVIIe siècle, aient pu être exécutées avant 1604, date certaine de la mort du peintre auquel est dû l'intérieur d'église.

Acquis en 1863, de M. Descenom, pour la somme de 1,100 francs.

STOOP (Dirk ou Thierry), né à Dordrecht (?) vers 1610, mort en 1686 (École hollandaise).

On ignore quel fut son maître, et l'histoire des premiers temps de sa carrière est restée enveloppée d'obscurité. Au moment où l'on a le premier renseignement sur sa vie, il est âgé de cinquante-deux ans. Il s'était rendu à Lisbonne, on ne sait dans quelle circonstance, ni pour quel motif. En 1662, il accompagna à Londres l'infante de Portugal, en qualité de peintre officiel. Il fit dans cette ville un assez long séjour et y jouit d'une grande réputation, comme peintre et comme graveur. En 1678, il revint dans sa patrie, où il résida jusqu'à sa mort, arrivée huit ans après. Walpole le nomme Pierre, par erreur, et lui donne deux frères, qui seraient Théodore et Roderigo : or ces deux derniers noms sont les traductions du Dirk hollandais, et les trois personnages ne font qu'un seul et même artiste, qui est Thierry Stoop, lequel s'est distingué par le double talent de peintre et de graveur.

322. *Halte près de l'hôtellerie.*

H. 34 c. — L. 42 c. — T.

Au premier plan, un postillon, vêtu d'un habit rouge à crevés, monté sur un cheval blanc et tenant par la bride un cheval brun, près d'une auge sur laquelle est jeté un manteau : il sonne de la trompe. A un plan plus éloigné sont deux cavaliers arrêtés près d'une hôtellerie, située sur une élévation; l'un d'eux est monté sur un cheval blanc; l'autre examine la selle de son cheval. Un peu plus près, à gauche, sont deux jeunes paysans et plusieurs chiens.

323. *Repos près de la fontaine.*

H. 1 m. 10 c. — L. 1 m. 31 c. — T.

A droite, au premier plan, groupe de cavaliers arrêtés dont l'un, vu de dos, est vêtu de rouge; près de ce groupe deux, voyageurs assis; à gauche, au milieu de ruines, une fontaine sur laquelle s'appuie un cavalier qui a mis pied-à terre et dont s'approche une dame à cheval; un âne boit à cette fontaine; paysage, terrains accidentés, site d'Italie.

TENIERS (David), le Jeune, né à Anvers en 1610, mort à Bruxelles en 1694 (École flamande).

Il fut élève de son père, David Teniers le Vieux, et reçut, dit-on, des conseils de Rubens. La Gilde de Saint-Luc l'admit comme maître en 1632. L'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur-général des Pays-Bas, grand admirateur de son talent, le nomma son peintre et lui procura le patronage du roi d'Espagne, lequel lui commanda un grand nombre de tableaux, qui sont aujourd'hui l'une des richesses du Musée de Madrid. Don Juan d'Autriche, en succédant à l'archiduc Léopold dans le gouvernement des Pays-Bas, confirma Teniers dans sa charge de peintre officiel et le prit également en grande affection. Teniers doit être considéré comme le fondateur de l'Académie d'Anvers. Il obtint, en 1663, du roi Philippe IV le décret qui autorisait la création de cette école publique, établie sur le même plan que celles de Rome et de Paris. Teniers avait fait l'acquisition d'un petit domaine, ferme ou château, situé à Perck, entre Vilvorde et Malines, et connu sous le nom de *Dry-Rosen*. Il y fixa sa résidence habituelle, afin de se rapprocher, dit-on, de ses modèles de prédilection. C'est là qu'il étudiait, sur le vif, ces mœurs populaires dont il s'est montré l'interprète si fidèle. Jamais observateur n'a mieux vu ni mieux rendu les traits de nature à frapper un esprit caustique. On lui a reproché d'avoir quelquefois manqué de goût ; mais s'il avait eu plus de goût, aurait-il eu tant de verve ? Il a voulu nous faire connaître les paysans flamands. En voyant ses tableaux, nous vivons parmi eux. N'a-t-il pas montré la même finesse d'observation dans ses autres sujets : médecins, alchimistes, etc.? Que d'imagination encore dans ses diableries? Compositeur plein de fantaisie, il est encore un des plus étonnants coloristes qu'ait eus l'école flamande. On peut être un grand peintre en faisant de petits tableaux ; Teniers le prouverait, pour peu qu'on en doutât.

324. *Les Cinq sens.*

H. 37 c. — L. 56 c. — C.

Sujet allégorique présenté sous la forme d'une scène familière. Cinq figures sont groupées autour d'une table, au centre de la composition : une femme en robe d'un ton de laque, vue de dos; à sa gauche, un homme vêtu de noir, se faisant verser à boire par un page; à droite, une femme en robe bleue, respirant le parfum d'un citron ; de l'autre côté de la table, un ca-

valier jouant de la guitare et un autre chantant. A droite, au fond, un couple amoureux. A la droite de l'avant-plan, une chaise sur laquelle sont placés un habit rouge et un chapeau de feutre gris ; à la gauche, une table chargée de verres et de pots en grès ; à terre, un panier rempli de pains et un singe enchaîné à un boulet de fer. Signé :

Teniers s'est peint lui-même dans le cavalier qui joue de la guitare. La dame en robe bleue est sa femme Le même sujet a été traité plusieurs fois par le maître. Parmi les différents tableaux où il l'a reproduit, celui-ci tient le premier rang.

Provient de la collection Van Saceghem ; acquis pour la somme de 29,246 fr.

325. *Le Médecin de village.*

H. 27 c. — L. 37 c. — B.

Le docteur campagnard, vêtu d'un habit de velours bleu garni de fourrure et chaussé de grandes bottes, est assis au premier plan, vers le milieu du tableau. Il examine une bouteille que vient de lui remettre une vieille femme en robe brune et tablier noir, qui se tient à sa gauche, au second plan. La table devant laquelle il est assis, est couverte d'un tapis vert ; il a sous les yeux un grand livre ouvert qu'il paraît consulter. Au fond, à gauche, trois figures d'hommes vus de dos et tournés vers une table couverte d'ustensiles de laboratoire ; au premier plan, à droite, un poêle ; à gauche, des pots en grès de diverses grandeurs, et sous ces accessoires, la signature :

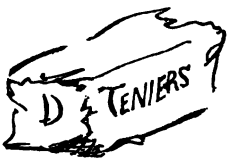
Gravé par Querin ou Coryn Boel, d'Anvers, qui travailla longtemps à Bruxelles sous la direction de Teniers, et exécuta une partie des planches du *Theatrum pictorium*, où furent reproduits les tableaux de la collection de l'archiduc Léopold.

Acquis en 1861, à la vente Van den Schrieck, 15,510 francs.

326. *Paysage flamand.*

H. 46 c. — L. 58 c. — B.

A gauche, une femme en jaquette rose, jupe bleue, tablier et bonnet blanc, vue de dos, est assise près d'une vache rousse qu'elle est occupée à traire. Un homme, en habit gris et bonnet rouge, est debout près d'elle, appuyé sur un bâton. A droite, un petit pont que traverse un homme portant un sac sur l'épaule; au delà du pont, la porte d'un jardin ouverte. La rivière, fuyant obliquement vers le fond, de droite à gauche, est bordée d'arbres et de fabriques. Signé à l'extrémité gauche, en bas, sur une pierre :



Acquis en 1856, de M. Ét. Le Roy, 6,000 francs.

TENIERS (David) et VAN UDEN.

Luc Van Uden le jeune, élève de son père Luc Van Uden le vieux, naquit à Anvers en 1595 et fut reçu maître dans la corporation de St-Luc en 1626-1627. Il fut employé par Rubens à peindre des fonds de paysages dans ses tableaux. On ignore l'époque de sa mort.

327. *Les Apprêts de départ pour le marché.*

H. 93 c. — L. 1 m. 21 c. — T.

A gauche, près d'une cabane de paysan, deux hommes et une femme sont occupés à charger des légumes dans une charrette. Au premier plan, deux paysans, dont l'un, en jaquette rouge, tient un râteau et l'autre, vêtu de gris, a une bêche sur l'épaule. A droite, une mare avec des canards. Paysage traversé par un cours d'eau, avec fabriques et bouquets d'arbres. Les figures et les premiers plans sont de David Teniers; le fond de paysage est de Van Uden.

TENIERS (Attribué à).

328. *Intérieur de corps de garde.*

H. 74 c. — L. 52 c. — T.

La scène se passe dans le royaume des singes. A gauche, au premier plan, six singes coiffés de casques et de toques à plumes, sont attablés, jouant aux cartes, buvant et fumant; d'autres sont étendus sur un lit de camp, du même côté. Il y en a sept, au fond, qui entourent une cheminée. A droite, une porte vient de s'ouvrir; une patrouille a arrêté un gros chat en habit rouge que deux sergents amènent au chef du poste debout, au centre de la composition, entre un soldat armé d'une hallebarde et un autre tenant une torche à la main. La chambre est éclairée par une grande lanterne accrochée au plafond. Au-dessus de la porte, une fenêtre ronde garnie de barreaux à travers laquelle on aperçoit la lune. Au premier plan, vers la droite, des fragments d'armure, des tambours et un drapeau. Sous ces accessoires, la signature.

Une composition semblable du maître, qui avait fait successivement partie des collections Lollier, Marin, Castelmore et La Borde Mereville (de 1789 à 1802), fut vendue en 1841 à Paris avec les tableaux du cabinet du comte de Perregaux et adjugée pour la somme de 3,000 francs à M. Georges, expert des musées royaux. Il existe de ce tableau une gravure par Watelet.

Acquis en 1850, de M. Birong, pour la somme de 1,800 francs

TENIERS (David) le Vieux. Voir le n° 404 pour les figures du paysage de Jacques d'Arthois.

THULDEN (Van). Voyez Tulden (Van).

THYS (Pierre) ou **TYSSENS**, né à Anvers en 1616, mort dans la même ville en 1680 (École flamande).

Élève d'Artus Deurwaerder, reçu franc-maître de la corporation de Saint-Luc en 1644, Pierre Thys fut un des peintres les plus accré-

dités du temps qui marque le commencement de la décadence de l'école d'Anvers. Il se distingua comme peintre d'histoire et de portraits. On l'a bien légèrement et bien arbitrairement comparé, dans ce dernier genre, à Van Dyck qu'il a essayé, il est vrai, d'imiter, en restant à cent lieues de son modèle. Doué d'une grande facilité d'exécution, il a laissé de nombreuses productions. La plupart des biographes l'appellent Tyssens ou Thyssens.

329. *Martyre de saint Benoît.*

H. 2 m. 44 c. — L. 1 m. 87 c. — T.

Placé au milieu du premier plan, le saint paraît s'affaisser sur lui-même au moment où un bourreau lui enfonce un glaive dans le côté droit. A gauche est saint François tenant un chapelet dans les mains et levant les yeux au ciel; au fond, plusieurs personnages témoins du martyre; dans le haut apparaissent des anges portant des palmes. — *Fig. gr. nat.*

Dans les premiers catalogues, ce tableau était inscrit sous le nom de Lucas François (Luc Franchoys), de Malines ; il fut plus tard restitué à Pierre Thys, appelé plus généralement Tyssens. Dans toutes les éditions du catalogue, le tableau était intitulé *Martyre de saint Guillaume*, quoique parmi les nombreux saints du nom de Guillaume, aucun n'eût souffert le martyre. Il y avait donc dans cette désignation une erreur qu'il fallait rectifier. C'est le martyre de saint Benoît qu'a représenté Tyssens, dans sa composition qui ornait jadis l'église des Capucins de Bruxelles. Il ne s'agit pas, bien entendu de saint Benoît, l'illustre patriarche des moines d'Occident, mais d'un martyr du même nom, dont les Capucins de Bruxelles avaient obtenu les reliques, en même temps que celles de huit autres martyrs, et auquel ils avaient consacré un autel que surmontait notre tableau. La présence de saint François dans la composition, était une exigence des Capucins, qui voulaient que le fondateur de leur ordre figurât dans les tableaux dont leur église était décorée, ainsi qu'on peut le voir dans le *Christ sur les genoux de la Vierge* de Rubens, et dans le *Mariage mystique de sainte Catherine* d'Otho Vœnius, où saint François est également représenté.

330. *Portrait de femme.*

H. 95 c. — L. 69 c. — T.

Vêtue d'une robe noire, fichu blanc retenu sur la poitrine par une broche émaillée; cheveux bouclés et pendants, collier de perles et bracelets de corail; elle est tournée vers la droite et a la main gauche appuyée sur le dossier d'une chaise en velours rouge à clous dorés. — *Fig. à mi-corps gr. nat.*

Anciens dépôts.

TILBORCH (Gilles ou Égide Van), né à Bruxelles en 16. ., mort dans la même ville en 16 . . (École flamande).

Le nom de ce peintre a été écrit des différentes manières que voici: Tilburg, Tilborg ou Tilborgh. Sa biographie est tout entière à faire. Certains auteurs admettent deux Gilles Van Tilborgh, père et fils. Le père serait né à Anvers, en 1578, et aurait eu pour maître David Teniers le Vieux. Le fils, né à Bruxelles, en 1625, serait élève de Teniers le Jeune. D'autres affirment qu'il n'y eut qu'un seul Tilborgh, celui de Bruxelles. M. Kramm dit qu'il faut nécessairement reconnaître qu'il y eut deux Tilborgh, les œuvres inscrites sous ce nom remplissant une période de près d'un siècle. Pour justifier cette assertion, il aurait dû citer des tableaux signés et datés, formant les points extrêmes de cette période séculaire. C'est ce qu'il ne fait pas et ne pouvait pas faire. L'argument dont il se sert est donc sans valeur. Quant à l'auteur du tableau du Musée de Bruxelles, les dates de 1625 et de 1678 données pour sa naissance et pour sa mort, ne sont garanties par aucun document authentique. Les anciens biographes les ont indiquées hypothétiquement, et c'est sans aucune confirmation ultérieure que des écrivains modernes les ont prises comme faits avérés. On trouve, dans le registre de la corporation des peintres de Bruxelles, un Gilles Tilborch inscrit comme ayant été admis à la maîtrise le 26 mars 1654. C'est sans aucun doute l'artiste dont il s'agit ici. On pourrait accepter pour sa naissance la date 1625. Il aurait eu 29 ans, lorsqu'il fut reçu maître. Rien ne s'oppose, dans cette hypothèse, à ce qu'il ait pris des leçons de Teniers. Le registre ne nous fait pas connaître, malheureusement, dans quel atelier il fit son éducation. La date que nous venons de donner constitue, jusqu'à ce jour, la seule particularité authentique de sa vie. Nous avons adopté pour le nom de l'artiste l'orthographe du livre de la corporation des peintres de Bruxelles.

331. *Les Princes de Ligne, de Chimay, de Rubempré, de la Tour et Taxis et le duc d'Aremberg sortant, à cheval et en costume de chevaliers de la Toison d'or, du palais des ducs de Brabant, à Bruxelles.*

H. 1 m. 85 c. — L. 2 m. 65 c. — T.

Le cortége, sortant d'une porte cintrée, se dirige vers la gauche; des hérauts d'armes précèdent et suivent les chevaliers de la Toison d'or; des hallebardiers forment la haie et ouvrent un passage à travers la foule; aux fenêtres du palais, qui fait face au spectateur, sont de nombreux personnages; vers la gauche, deux colonnes surmontées de statues.—*Pet. fig.*

Acquis à la vente De Marneffe (1830), pour la somme de 165 florins.

TINTORET. Voyez Robusti.

TULDEN (Théodore Van), né à Bois-le-Duc vers 1607, mort dans la même ville vers 1676 (École flamande).

Les dates de la naissance et de la mort de cet artiste ne sont pas exactement connues. Il faut se borner à transcrire, en l'absence de documents certains, celles qui sont le plus généralement admises. Né à Bois-le-Duc, Théodore Van Tulden alla étudier son art à Anvers, fut d'abord élève d'Abraham Blyenberch, puis ensuite de Rubens, et, reçu maître de la Gilde de Saint-Luc en 1626. Ses études terminées, il alla à Paris, y exécuta quelques travaux et revint à Anvers, où il fixa sa résidence, obtint le droit de bourgeoisie et prit pour femme la fille du peintre Henri Van Balen. Ces circonstances, jointes à l'importante considération qu'il a fait ses études à Anvers, nous autorisent suffisamment à le compter parmi les peintres de l'école flamande, bien qu'il soit né en Hollande. Quoi qu'il en soit, Van Tulden retourna dans sa ville natale, où il passa les dernières années de sa vie. Doué d'aptitudes très-variées, il a traité la peinture d'histoire, le portrait, les scènes familières; il a dessiné les cartons d'une partie des belles verrières de l'église Sainte-Gudule et gravé à l'eau-forte une nombreuse série de planches.

332. *Le Christ à la colonne.*

H. 1 m. 62 c. — L. 1 m. 18 c. — T.

Agenouillé et penché en avant, le Christ a les mains liées derrière le dos; par terre, devant lui, un fouet et une corde. — *Fig. gr. nat.*

Anciens dépôts : provenait originairement de l'église des Religieuses de l'ordre de saint Benoît, appelées *Muysen*, à Malines, où il y avait un grand nombre de tableaux de Van Tulden.

333. *Une Noce flamande.*

H. 1 m. 83 c. — L. 2 m. 67 c. — T.

Les seigneurs du château voisin sont venus honorer de leur présence les fêtes données au village, à l'occasion du mariage de deux de leurs vassaux. Voici, vers la gauche, un cavalier et une dame assis sur un tertre; un second couple est debout au premier plan; des valets les accompagnent; leur carrosse les attend. A droite, des paysans attablés mangeant et buvant; un joueur de cornemuse monté sur un tonneau. La mariée est au centre de la table; une grande couronne de fleurs est suspendue au-dessus de sa tête; détails indescriptibles dans les groupes de danseurs et d'ivrognes; un des assistants apporte un berceau symbolique. — *Pet. fig.*

Acquis en 1810, pour la somme de 355 francs. — Le bas prix de cette production, capitale dans l'œuvre du peintre, s'explique par les préventions qu'on avait, au commencement de ce siècle, même en Belgique, contre les sujets familiers traités avec tant de vérité, sinon toujours avec goût, par les peintres flamands. Voici ce que Bosschaert, le conservateur du Musée, écrivait à l'autorité communale, au sujet de ce tableau : « J'ai l'honneur de soumettre à votre approbation l'acquisition, au prix de 355 francs, d'un grand tableau de Van Tulden représentant une fête de village, dans le goût de celle de Rubens qui se trouve au Musée de Paris. Si ce tableau, dans le style des fêtes villageoises flamandes, ne se distingue pas par l'élégance italienne, son originalité, sa belle conservation, la fraîcheur du coloris, la gaieté et la variété de l'ensemble, rendent cette acquisition intéressante. » Il faut encore noter ceci que le vendeur s'engageait à reprendre le tableau en question, dans le cas où son exposition au Musée serait jugée peu convenable. Il y a lieu de croire que la pudeur publique ne fut pas trop effarouchée des licences qu'avait prises le pinceau de Van Tulden, car la *Noce flamande* resta acquise au Musée.

TYSSENS (Pierre). Voyez Thys (Pierre).

UDEN (Van). Voyez Teniers et Van Uden.

VÆNIUS ou **VENIUS** (Otho). Voyez Veen (Othon Van).

VANNUCCI (Pietro) dit il Perugino ou le Pérugin, né en 1446 à Castello della Pieve, près de Pérouse, mort en 1524 (École ombrienne).

On ne sait pas au juste quel fut son premier maître. Lorsqu'il vint à Florence étudier auprès d'Andrea Verocchio, son talent prit un rapide essor. Sa réputation ne tarda pas à s'étendre, et les commandes lui vinrent en foule. Il recourut parfois malheureusement, pour y satisfaire, à une manière expéditive, ce qui est cause que ses productions ne sont pas toutes de la même valeur. Celles de la fin de sa carrière sont généralement négligées. Si l'on ignore le nom du peintre qui dirigea les premières études du Pérugin, il n'est personne qui ne sache quel fut son principal élève. Tout excellent artiste qu'il fut, son plus grand titre de gloire est peut-être d'avoir été le maître de Raphaël.

334. *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean.*

Forme ovale. — H. 69 c. — L. 60 c. — B.

La Vierge est vêtue d'une robe rouge et d'un manteau vert doublé de bleu, avec une étoile d'or sur l'épaule droite; coiffée de rubans lilas et or. Assise sur un banc de pierre, elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qui se retourne vers saint Jean placé à droite, vêtu d'une peau d'agneau et d'une draperie rouge et s'approchant, les mains jointes, de son divin maître. Les trois têtes sont nimbées. Fond de paysage; à droite, une rivière bordée de fabriques; à gauche, prairies entrecoupées de marais avec bouquets d'arbres; montagnes à l'horizon. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau a fait partie de la collection des princes de Conti, à Florence; vendu en 1830 par les héritiers de cette famille, il se trouvait en dernier lieu en la possession de M. P. Vallati, à Rome, de qui le Musée l'a acquis en 1862 avec les deux Crivelli décrits plus haut, pour la somme de 15,800 francs.

VANNUCHI (ANDREA) dit ANDREA DEL SARTO, né à Florence en 1488, mort en 1530 (École florentine).

Ainsi que Tintoretto, Andrea Vannuchi dut à la profession de son père le surnom de *del Sarto* (tailleur) sous lequel il est généralement connu. Mis en apprentissage chez un orfévre, qui lui apprit à dessiner, il n'eut d'autre guide, comme peintre, qu'un rare discernement qui lui fit déduire les principes de l'art de l'examen des œuvres des maîtres. C'est sans doute à cette éducation toute personnelle qu'il fut redevable de sa profonde originalité. Il fut appelé en France par François Ier ; mais il n'y fit qu'un séjour d'une année et retourna à Florence où il reprit ses travaux, au milieu desquels son talent ne cessa de grandir. Il mourut de la peste qui se déclara à Florence après le siége de cette ville.

335. *Jupiter et Léda.*

H. 1 m. — L. 75 c. — B.

Léda est debout, au milieu du tableau, appuyée contre un arbre aux puissants rameaux. Jupiter, sous la forme du cygne, est à sa gauche, et elle l'enlace de ses bras. A ses pieds, sont Pollux et Hélène d'un côté, Castor et Clytemnestre de l'autre, qui viennent de briser la coquille des œufs d'où ils sont sortis. Au fond, à droite, dans une espèce de cour de ferme, deux groupes de figures composés, l'un d'un cavalier et d'un homme à pied avec un chien, l'autre de deux hommes à pied, également avec un chien. Une cinquième figure apparaît au sommet d'un escalier en pierre. — *Fig. demi nat.*

Ce tableau faisait partie de l'ancienne galerie d'Orléans. Il est gravé en contre-partie par Ph. Triere dans l'ouvrage de J. Couché où sont reproduits les principaux morceaux de cette célèbre collection.

Acquis en 1858, de M. le comte de Romzée, pour la somme de 8,000 francs.

VEEN (OTHON VAN), né à Leyde en 1558, mort à Bruxelles en 1629 (École flamande).

Plus connu sous le nom d'Otho Vœnius que sous celui de Van Veen, il eut pour premier maître, à Leyde, Nicolas Claesz. Chassé de sa ville natale, en 1572, par les événements politico-religieux, il vint à Liége avec sa famille et reçut les conseils de Lampsonius. A l'âge de

17 ans, il partit pour l'Italie, où il fit un séjour de cinq années. A son retour, il s'arrêta de nouveau à Liége, alla revoir Leyde, puis vint se fixer à Anvers, où il fut reçu franc-maître de la corporation de Saint-Luc en 1594. Alexandre Farnèse lui avait donné le titre de son peintre; les archiducs Albert et Isabelle l'attachèrent également à leur service. Otho Vœnius eut l'honneur d'être le dernier maître de Rubens. Non moins distingué par son esprit et par ses connaissances variées que par son talent de peintre, il était digne d'avoir un tel élève. En 1620, les archiducs le nommèrent surintendant de la Monnaie. Il quitta alors Anvers, pour venir résider à Bruxelles, où il mourut neuf ans après. Les œuvres nombreuses d'Otho Vœnius sont toutes empreintes d'un cachet de personnalité fortement marqué. Il a subi l'influence de l'école italienne, c'est un fait qu'on ne saurait nier; mais il n'a imité aucun des peintres de cette école. Toutes les qualités qu'il avait acquises en étudiant leurs ouvrages, il se les est assimilées. Ce qui le prouve, c'est qu'il n'est pas un de ses tableaux dont l'attribution puisse être douteuse, c'est qu'il les a signés de sa manière, mieux encore que de son nom. Peu de peintres de son temps ont mieux composé que lui, ce qu'il faut attribuer en grande partie à l'avantage qu'il eut d'avoir l'esprit cultivé. Entre autres témoignages de la richesse de son imagination, on peut citer les dessins des arcs de triomphe qu'il fit pour l'entrée de l'archiduc Ernest, et pour celle d'Albert et Isabelle, à Anvers, dans les années 1594 et 1599.

336. *Le Christ au Calvaire* (triptyque).

Tableau : H. 2 m. 85 c. — L. 2 m. 64 c. — B.
Volets : H. 2 m. 85 c. — L. 1 m. 19 c. — »

Le Christ est sur la croix, entre les larrons; à gauche, la Vierge avec saint Jean, et au premier plan, un soldat tenant, au bout de sa lance, une éponge sur laquelle un jeune homme verse du vinaigre; à droite, un groupe de saintes femmes et d'enfants, et au second plan, des soldats à cheval; dans le fond, une vue de ville. Le volet de droite a pour sujet Jésus-Christ mis au tombeau par la Vierge, saint Jean, deux apôtres et deux saintes femmes. Le sujet du volet de gauche est Jésus-Christ au mont des Oliviers. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église des Dominicains, à Louvain. Ce n'est que longtemps après l'ouverture du Musée, qu'il fut jugé digne de figurer dans les galeries. Il n'est donc pas inscrit dans les premiers catalogues, quoiqu'il fût

au nombre des tableaux entassés dans les magasins de l'Ancienne Cour. Nous tenons d'un témoin oculaire que lors de l'incendie de 1827, on se servit de l'un des panneaux pour en faire un pont jeté sur un passage périlleux, et que les pompiers se promenèrent sans façon sur la peinture du maître de Rubens. Une restauration complète fut indispensable pour remettre ensuite le panneau en état.

337. *Portement de la croix.*

H. 2 m. — L. 1 m. 42 c. — B.

Jésus, au centre de la composition, succombe sous le poids de la croix. A sa droite, un soldat portant dans un panier les instruments de la passion. Derrière lui, marche Simon, qui s'efforce de soutenir la croix. Au premier plan, à droite, sainte Véronique en robe verte et manteau rouge, tenant devant elle le linge sur lequel s'est imprimée la face du Sauveur. Derrière elle, une femme, portant un enfant, s'essuie les yeux. Plus loin s'avance la Vierge, les mains jointes et soutenue par saint Jean. La foule se presse sur le passage du sombre cortége. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles.

338. *Mariage mystique de sainte Catherine.*

H. 1 m. 81 c. — L. 1 m. 45 c. — B.

La Vierge est au centre de la composition, assise et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus. A droite, sainte Catherine, agenouillée, avance la main vers l'Enfant divin qui lui met au doigt l'anneau par lequel est consacrée l'union mystique. Derrière ce groupe, est saint Joseph qui le contemple. A gauche, un capucin agenouillé. Ce capucin est, suivant la tradition, un des membres de la famille d'Aremberg qui avait fait peindre le tableau pour le donner à l'église des Capucins, de Bruxelles. Cette circonstance a fait donner au tableau d'O. Van Veen le nom de *Capucin d'Aremberg*, sous lequel

VÉRONÈSE (Paul). Voyez Caliari.

VICENTINO (il). Voyez Michieli (Andrea di).

VOS (Martin de), né à Anvers en 1531, mort dans la même ville en 1603 (École flamande).

Il fut d'abord élève de son père, Pierre De Vos, et entra ensuite dans l'atelier de Frans Floris. En quittant ce maître, il alla visiter l'Italie et s'arrêta longtemps à Venise, où le Tintoret le reçut au nombre de ses disciples et lui témoigna une affection toute particulière. Après son retour à Anvers, en 1558, Martin De Vos fut reçu maître par la confrérie de Saint-Luc. Il fut un moment le peintre le plus renommé de l'école flamande, tant pour les tableaux d'église, que pour les portraits. Il eut le privilége de fournir des modèles aux graveurs anversois de son temps, qui travaillèrent presque exclusivement d'après ses dessins.

341. *Portrait d'homme.*

H. 1 m. 10 c. — L. 42 c. — B.

Vieillard au teint fortement coloré, cheveux blancs rares au sommet de la tête, barbe blanche; vêtu d'une pelisse noire garnie de fourrure, petite fraise tuyautée autour du cou; il est devant un prie-Dieu recouvert d'un tapis rouge à fleurs noires, tenant de la main droite un livre de prière et appuyant sur sa poitrine la main gauche dont l'indicateur est orné d'une bague. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Ce portrait formait le volet gauche d'un triptyque et représentait le donateur du tableau. Au revers, se trouve un saint Charles Borromée, peint en grisaille.

Anciens dépôts.

342. ***Portrait de femme, pendant du précédent.***

H. 1 m. 10 c. — L. 42 c. — B.

Elle est vêtue d'une robe noire en étoffe de soie rayée, garnie de fourrure au cou et aux poignets; collerette et manchettes blanches; la tête s'encadre dans un bonnet blanc qui laisse voir la naissance des cheveux de nuance blonde; ceinture formée d'une chaîne d'or. Elle a les mains jointes et se tient devant un prie-Dieu, recouvert du même tapis que l'on voit dans le portrait d'homme. — *Fig. à mi-corps. gr. nat.*

Ce portrait formait le volet droit du triptyque dont il se trouve, ainsi que son pendant, séparé, et représentait la donatrice du tableau. Il y a au revers une grisaille ayant pour sujet sainte Anne portant sur ses bras la Vierge, qui porte, à son tour, l'Enfant Jésus.

Ces deux portraits furent inscrits, dans les premiers catalogues, sous le nom de Martin De Vos. Plus tard, on les donna à P. Meert, ce qui constituait un bel et bon anachronisme. Enfin, on les rangea parmi les productions anonymes. Nous avons repris la première attribution, qui était parfaitement fondée, et dont on s'était écarté par un de ces caprices inexplicables que nous avons eu mainte occasion de signaler.

Anciens dépôts.

VOUET (Simon), né à Paris en 1590, mort dans la même ville en 1649 (École française).

Il fut élève de son père, Laurent Vouet, peintre sans réputation et sans talent. Il voyagea dans sa jeunesse, visita l'Angleterre, l'Orient et l'Italie, où il demeura plusieurs années. Après avoir travaillé à Venise, il s'était fixé à Rome. Le roi Louis XIII le rappela, en 1627, et lui confia de grands travaux dans les résidences royales. Il peignit également beaucoup pour les églises et pour de riches particuliers, dont il décora les hôtels. Pour satisfaire à toutes les demandes qu'il recevait, il avait adopté une manière expéditive et se faisait aider par ses nombreux élèves. Ce fut par son influence que, malheureusement pour l'école française, le Poussin fut écarté par les dispensateurs des commandes royales et s'expatria définitivement.

343. *Saint Charles Borromée priant pour les pestiférés de Milan.*

H. 3 m. 50 c. — L. 2 m. 56 c. — T.

Le saint est agenouillé sur les marches d'un autel ; des anges sont à ses côtés; Jésus-Christ et la Vierge, entourés d'anges, apparaissent à la partie supérieure de la gauche ; fond d'architecture. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Ce tableau faisait partie du premier envoi de France. Il provenait de l'église des Pères de la Doctrine chrétienne, à Paris.

VRIENDT (François de). Voyez Floris (Frans).

VRIES (Jean Reynier Van ou De). . . . , ... (École hollandaise).

Les biographes hollandais nous ont laissé dans l'ignorance des particularités de la carrière de ce peintre. Tout ce qu'ils nous apprennent, c'est qu'il florissait vers le milieu du XVIIe siècle. Du reste, pas un mot sur le lieu de sa naissance ni sur ses études. Les biographes feraient mieux de reporter à la fin du XVIIe siècle l'époque florissante de la carrière de Renier Van Vries, attendu que, s'il ne fut pas l'élève de Ruysdael, il fut au moins son imitateur et qu'il est naturel de le supposer un peu postérieur au maître dont il tâcha de s'assimiler la manière.

344. *Chasse au cerf.*

H. 65 c. — L. 77 c. — T.

Dans un chemin creux, bordé de grands massifs d'arbres, galope un cavalier monté sur un cheval blanc et suivi d'un piqueur et d'un cheval en liberté, après lequel court, dans le taillis de droite, son cavalier démonté; à l'extrémité du chemin aboutissant à la campagne, un cerf poursuivi par des chiens. Signé :

Les figures de ce tableau sont d'Asselyn.

Anciens dépôts.

WEENIX (Attribué à Jean-Baptiste). (École hollandaise).

345. *Une Dame hollandaise à sa toilette.*

H. 74 c. — L. 62 c. — T.

La dame est vêtue d'une casaque rouge à nœuds de ruban, d'une jupe rayée de blanc, vert et violet; collerette de dentelle. Sur sa tête est posé un voile dont elle ramène, des deux mains, les bouts sur sa poitrine; un de ses pieds chaussé d'un soulier de satin blanc passe sous sa jupe. Elle est assise sur une chaise de chêne sculpté, devant une table demi-circulaire, couverte d'un épais tapis à fleurs où dominent le rouge et le vert foncé; sur cette table, un chandelier en métal repoussé. Au-dessus de la table, un miroir dans un cadre sculpté où se détache de chaque côté, en ronde bosse, la figure d'un Amour. A gauche du cadre, un rideau rouge fermé; à droite, un second rideau de même couleur, à moitié tiré et laissant voir une fenêtre fermée extérieurement par un volet. Au-dessus de cette fenêtre, un vitrage par lequel le jour pénètre dans l'appartement, en projetant sur le mur opposé l'ombre du châssis; parquet en bois de sapin naturel. — Vers la gauche, en bas, se trouve la date 1670, en partie cachée par le bord du cadre. — *Pet. fig.*

Ce tableau a été vendu au Musée comme étant de J.-B. Weenix, sous le nom de qui il n'a cessé, depuis lors, de figurer. On ne peut nier que l'aspect de la peinture ne rappelle la palette brillante du maître dont le talent s'est appliqué à des genres différents, et qui ne réussissait pas moins dans la figure que dans les sujets de nature morte. Une date énigmatique contrarie fort, il est vrai, l'attribution traditionnelle. Le tableau, comme nous l'avons dit, porte le millésime de 1670 et l'on fixe généralement la mort de J.-B. Weenix à l'année 1660. Le défaut de concordance entre les deux dates n'est pas un démenti formel donné à l'attribution. Il reste à savoir sur quel document on s'est fondé pour faire mourir Weenix en 1660; car on sait que la biographie des anciens artistes, principalement celle des artistes hollandais, a été faite autrefois très-légèrement. Les tableaux ont eu souvent raison contre les biographes, depuis qu'on s'est avisé de relever les dates qui s'y trouvent inscrites. Né en 1621, J.-B. Weenix n'aurait vécu que trente-neuf

ans, s'il était mort en 1660. Or ce serait une carrière assez courte, eu égard à l'importance de son œuvre. Il y a là, pour les archivistes hollandais, matière à une recherche utile. En attendant, nous maintenons l'ancienne attribution sous une forme dubitative. S'il fallait, toute vérification faite, la réformer, nous dirions que la *Dame hollandaise à sa toilette* pourrait être l'œuvre de Pieter De Hooghe, avec la manière duquel la peinture de ce tableau offre bien des rapports ; mais ce ne serait qu'une supposition formée par analogie, tandis qu'on a pu avoir anciennement, pour l'inscrire sous le nom de *J.-B.* Weenix, des notions sur son origine.

Vendu par Thys, en 1812, 190 francs.

WILLEBORTS (Thomas). Voyez Bosschaert.

WITTE (Emmanuel De), né à Alkmaar en 1607, mort à Amsterdam en 1692 (École hollandaise).

Il eut pour maître Evert Van Aalst et commença par peindre des sujets historiques et des portraits, mais avec peu de succès, ce qui le décida à essayer d'un autre genre. Très-bon dessinateur, en même temps qu'habile coloriste, il réussit très-bien dans les intérieurs d'églises, où il sut reproduire les formes architecturales avec une parfaite exactitude, bien que sans sécheresse. Il ne fut pas, sans doute, estimé ce qu'il valait par ses contemporains, car il tomba dans la misère et se noya volontairement, dit-on, dans un des canaux d'Amsterdam.

346. *Intérieur de l'église de Delft.*

H. 64 c. — L. 53 c. — B.

Au centre, un homme en habit rouge et chapeau de feutre noir, s'appuyant sur un pilier ; devant lui, un personnage agenouillé et penché vers un papier, un plan sans doute, qu'il paraît étudier. A droite du pilier, un ouvrier engagé jusqu'à mi-corps dans une tranchée qu'il est occupé à pratiquer. Un homme, en manteau et chapeau noirs, parle à cet ouvrier. Plusieurs autres figures à droite et au fond.

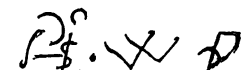
WOUWERMAN (Philippe), né à Harlem en 1620, mort dans la même ville en 1668 (École hollandaise).

Son père, Paul Wouwerman, fut son premier maître; le second fut Wynants, celui-ci pour le paysage seulement. Le troisième maître de Philippe Wouwerman fut la nature; c'est celui qu'il consulta le plus assidûment et qui le fit ce qu'il fut. Il s'appliqua particulièrement à l'étude du cheval, qu'il a mis admirablement en scène, en action ou au repos, dans des batailles, des haltes, des épisodes de chasse, des manéges, etc. S'il peignait le cheval mieux que personne, il traitait la figure humaine aussi bien que qui que ce fût. Il avait encore au plus haut degré l'art de composer. Philippe Wouwerman n'a pas voyagé ; il a passé toute sa vie à Harlem, ne sortant guère de son atelier que pour aller faire quelque étude dans la campagne, et l'on comprend, en effet, qu'il n'a pas dû perdre de temps, quand on voit l'immense quantité de tableaux d'un fini extrême qu'il a laissés, et lorsqu'on songe qu'il est mort à l'âge de quarante-huit ans. Il court, dans les biographies, une histoire d'études du Bamboche acquises par Wouwerman et mises par lui à contribution ; mais c'est une fable.

347. *Départ pour la chasse.*

H. 35 c. — L. 41 c. — B.

Sur le devant, une dame, en robe jaune et des plumes dans les cheveux, est assise sur un cheval de couleur isabelle. Une servante lui présente un enfant qui lui tend les bras. Un valet tient par la bride un cheval blanc richement harnaché. A droite, un escalier conduisant à une terrasse sur laquelle s'élève un château : le seigneur châtelain descend cet escalier. A gauche, un veneur en habit rouge, à cheval et un faucon sur le poing : valets de chiens et fauconnier. Au bas de la droite, la marque de l'artiste :

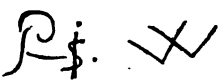


Acquis en 1848, de M. Héris, pour la somme de 7,500 francs. A la vente Danoot, en 1828, il avait été retiré à 4,000 florins.

348. *Épisode de chasse.*

H. 33 c. — L. 36 c. — B.

Un seigneur, en partie de chasse, a mis pied à terre pour s'approcher d'une jeune paysanne agenouillée près d'une chèvre qu'elle est occupée à traire. Un page tient par la bride un cheval blanc couvert d'une selle rouge. A droite, des cavaliers descendent un chemin incliné; le dernier porte un faucon sur le poing. A gauche, dans le lointain, des fabriques et plusieurs figures de paysans : ciel d'orage. Marqué à droite, en bas, des initiales de l'artiste :



Décrit par Smith au n° 458 du catalogue de l'œuvre de Wouwerman et au supplément n° 218, avec cette mention : *an excellent picture.*

Acquis en 1851, à la vente Van Saceghem (Gand), pour la somme de 8,967 fr.

WOUWERMAN (Pierre), né à Harlem en 1625, mort en 1683 (École hollandaise).

Il eut pour maître son frère Philippe Wouwerman et fut son constant imitateur. Comme d'habitude, le copiste demeura inférieur à son modèle, avec lequel les amateurs ne le confondent pas. C'était, au demeurant, un artiste habile auquel il n'a manqué, chose importante il est vrai, que d'avoir une manière à lui. Il fit un voyage à Paris ayant, à ce qu'on a supposé, l'intention de s'y fixer; mais soit que les choses n'aient pas tourné comme il le désirait, soit qu'il n'ait pu s'accoutumer à vivre loin de son pays, il retourna à Harlem. Quoiqu'il ait vécu dix ans de plus que son frère, son œuvre est aussi inférieure à celle de Philippe pour le nombre que pour la qualité.

349. *La Leçon d'équitation.*

H. 35 c. — L. 27 c. — B.

Sous les murs d'un parc, sont deux cavaliers près d'un poteau. L'un d'eux, en habit gris et feutre de même couleur,

monte un cheval blanc et fait face au spectateur. Derrière lui, est un valet qui allonge un coup de fouet à sa monture. L'autre cavalier, vu de dos, est vêtu d'un habit rouge et coiffé d'un feutre noir ; il monte un cheval brun. Deux spectateurs de la scène, un homme et une femme, sont au delà du poteau. Près du mur du jardin, à gauche, on aperçoit une sixième figure. Sur un monticule, à droite, le monogramme de l'artiste :

WYNANTS (Jean), né à Harlem vers 1600, mort vers 1677 (École hollandaise).

Voici encore un peintre dont la vie est pleine d'obscurité. Les dates de sa naissance et de sa mort sont fixées hypothétiquement ; on ignore quel fut son maître, et l'on ne rapporte aucune particularité de sa carrière, qui fut longue cependant. Tout ce qu'on sait de lui, c'est qu'il fut un grand paysagiste ; ses œuvres le disent assez haut. Il a vu la nature, non pas en poëte, mais en observateur consciencieux et il l'a rendue en interprète fidèle. Pour orner de figures ses tableaux, dont les environs de sa ville natale lui fournissaient les éléments peu variés, il empruntait les pinceaux de Philippe Wouwerman, d'Adrien Van de Velde et de Lingelbach, ses élèves.

350. *Paysage avec animaux.*

H. 50 c. — L. 57 c. — T.

Un chemin creux, entre deux côtes sablonneuses, descend vers le bas du tableau et aboutit à une mare ; au premier plan, un homme, vêtu de rouge, est arrêté au milieu du chemin, près de la mare ; il s'appuie sur un taureau retenu par une corde qu'il tient à la main. Plus loin, des vaches et des moutons ; à un plan plus reculé, deux personnages, un cavalier et

un piéton, se dirigeant vers le fond. Au bas, à droite, la signature presque effacée :

Vente Vilain XIIII (1826), 750 florins. Il avait été porté à la somme de 1,508 florins en 1826 à la vente Van der Pals de Rotterdam.

351. *Paysage.*

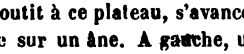
H. 28 c. — L. 33 c. — B.

Site montueux et sablonneux. A la gauche du premier plan, une grande mare; à droite un chemin grimpant, à l'entrée duquel se trouve un chasseur, le fusil sur l'épaule et suivi de son chien, s'avançant vers le spectateur. Plus loin, deux paysans, un homme et une femme, gravissant la côte. Signé en bas, à droite :

352. *Paysage.*

H. 28 c. — L. 33 c. — B.

A gauche, un plateau sur la lisière d'une forêt; sur un chemin qui aboutit à ce plateau, s'avancent un homme et une femme montée sur un âne. A gauche, un tronc d'arbre renversé; à droite, une plaine bornée par des collines. Signé, vers la gauche, sous des plantes à longues feuilles :



Ce tableau est le pendant du précédent. Acquis tous deux de M. Voordecker, en 1828, pour la somme de 6,000 francs.

MAITRES INCONNUS.

XVIe—XVIIIe SIÈCLES.

ÉCOLE FLAMANDE. — XVIe SIÈCLE.

353. *Portrait d'homme.*

H. 1 m. 30 c. — L. 45 c. — B.

Il est vêtu d'un pourpoint noir recouvert d'une longue pelisse garnie de fourrure brune; fraise et manchettes tuyautées; cheveux rares et courts; barbe rousse grisonnante. Tourné vers la droite, il est agenouillé, les mains jointes, devant un prie-Dieu recouvert d'un tapis rouge portant un blason. Sur le prie-Dieu, un livre, reliure noire, tranche dorée; à la gauche du haut, un rideau vert relevé.

Ce portrait faisait partie d'un triptyque; le personnage représenté était le donateur du tableau. Au revers, est un saint Georges peint en grisaille, costume de guerrier romain, tenant de la main droite un drapeau et de la gauche un livre ouvert. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Les armoiries qui ornent le tapis dont est recouvert le prie-Dieu sont celles de la famille Van Veen, originaire de Zélande, mais ayant eu plusieurs de ses membres fixés à Bruxelles. Des monuments funéraires de cette famille se trouvaient dans l'église Sainte-Gudule et dans celle des Dominicains. Notre portrait provient vraisemblablement d'un triptyque qui surmontait un de ces monuments. Il a été attribué successivement à Pierre De Vos et à Martin De Vos.

Anciens dépôts

ÉCOLE HOLLANDAISE. — XVII^e SIÈCLE.

354. *Portrait de femme.*

H. 62 c. — L. 50 c. — B.

Dame d'un certain âge, vêtue d'une robe de damas noir à collet de fourrure brune, large fraise empesée, bonnet de velours noir posé sur des cheveux retroussés. Au sommet de la droite un blason. — ***Buste gr. nat.***

Dans plusieurs éditions du catalogue (celles de 1819 et de 1824 entre autres), ce portrait était attribué à Geldorp Goltzius. Plus tard il fut donné à Hubert Goltzius; mais cette seconde attribution paraît avoir été faite aussi arbitrairement que la première. Le blason qui se trouve à la partie droite supérieure du portrait, est écartelé aux 1 et 4 de sable au chevron d'or accompagné de 3 sceaux de même, aux 2 et 3 de sable à la fasce d'argent; sur le tout de gueules aux dix besants d'argent posés 4, 3, 2 et 1 (qui est de Schengen). Cet écusson, d'une famille inconnue, se trouve sculpté sur une stalle du chœur de l'église Saint-Paul, à Anvers.

ÉCOLE ITALIENNE. — XVI^e SIÈCLE.

355. *La Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Jean.*

H. 67 c. — L. 97 c. — B.

La Vierge, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau vert, est assise sous un berceau dans la campagne; elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus à qui saint Jean, placé à la gauche du tableau, présente sa petite croix de roseau. A gauche, vue d'une église dans un enclos; à droite, fond de paysage avec fabriques. — ***Pet. fig.***

356. *La Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Jean.*

H. 87 c. — L. 70 c. — B.

La Vierge, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau vert, est assise sur une terrasse donnant sur la campagne; elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus et a le petit saint Jean à ses côtés. A la partie supérieure du mur contre lequel elle est appuyée, il y a une armoire ouverte où l'on voit un livre, des bijoux, etc., et d'où pend une draperie blanche. Sur le bord de la pierre qui sert de siége à la Vierge, à l'extrémité gauche, se trouve la marque du peintre :

M·A·

marque sur laquelle ni Brulliot, ni Nagler ne fournissent de renseignements. — *Fig. demi nat.*

Ce tableau provient du premier envoi de France (1802). Il était porté sur l'état dressé à Paris comme une « copie d'après Léonard de Vinci. » Cette désignation fut reproduite dans les premiers catalogues.

357. *Le Christ mis au tombeau.*

H. 1 m. 66 c. — L. 1 m. 17 c. — T.

Jésus-Christ, descendu de la croix, est porté au tombeau par ses disciples et par les saintes femmes. On voit dans le fond l'échelle dressée contre la croix et sur le devant, par terre, les instruments de la passion. — *Fig. pet. nat.*

Ce tableau figurait dans les anciens catalogues sous cette désignation : *École des Carrache.* Il provient de la vente Van Maldeghem (1810) et fut cédé par Thys, au Musée, pour 140 francs.

358. *Saint Sébastien secouru par deux anges.*

H. 1 m. 82 c. — L. 96 c. — T.

Saint Sébastien est assis sur un tertre, à gauche, et appuyé sur un arbre auquel il est attaché ; un ange est devant lui et lui retire une flèche de la poitrine ; un autre ange, placé der-

rière lui, délie les cordes qui l'attachent à l'arbre; fond de paysage. — *Fig. pet. nat.*

Ce tableau provient du premier envoi de France (1802). Il figurait dans la liste, sous cette désignation : École de Schiavoni, *saint Sébastien*. La provenance indiquée était Brunswick.

359. *Portrait.*

H. 54 c — L. 40 c. — B.

L'histoire de ce portrait est assez singulière. Dans les anciens catalogues, il est indiqué comme étant celui d'Élisabeth *Amadée* Surrey, du comté de Norfolk, et placé parmi les tableaux anonymes. Plus tard on l'attribue au Giorgione, et le nom du personnage est écrit : Élisabeth Arundell Surrey, toujours du comté de Norfolk. Enfin, il devient un beau jour un *Portrait de jeune homme*, pour reprendre, bientôt après, le nom de la jeune Anglaise qu'il avait été d'abord censé représenter. Ce qui paraîtra le plus étrange dans ces changements d'indication, c'est la métamorphose du personnage qui, du sexe féminin, passe au masculin. La méprise, car il doit y en avoir une d'un côté ou de l'autre, est moins grossière que ne pourraient le supposer les personnes qui n'ont pas la peinture sous les yeux. Le fait est qu'il est difficile, au premier abord, de décider si le portrait est celui d'un homme ou celui d'une femme. Le personnage a les traits fins, les yeux très-doux; ses cheveux, d'un blond roux dont la nuance est la seule chose peut-être qui fasse songer au Giorgione, tombent jusqu'au niveau des épaules. Il est coiffé d'une toque en velours noir ornée d'un large bouton en pierreries. Le costume, dont on ne voit que la partie supérieure, car le buste du personnage n'est représenté que jusqu'à la naissance des bras, est une sorte de pourpoint, qu'on pourrait prendre pour le corsage d'une robe, en étoffe de soie blanche à larges carreaux bruns et à dessins d'or. En y regardant bien, l'ensemble de l'ajustement appartient plutôt à un homme qu'à une femme ; mais on pouvait s'y tromper. Il reste à dire comment on a pu être amené

à donner au personnage le nom d'Élisabeth Arundell Surrey, du comté de Norfolk. Il est tracé tout au long derrière le panneau, d'une écriture qui ne doit pas remonter à plus d'un siècle. Le rédacteur de l'ancien catalogue aura cru que ce nom était celui du personnage représenté, tandis que si notre supposition est fondée, ce devait être celui de la personne à laquelle le tableau avait appartenu avant d'arriver au Musée de Bruxelles, et qui l'avait inscrit elle-même, comme il était d'usage de le faire jadis, soit derrière les tableaux, soit sur les titres des livres, pour établir un droit de propriété. Ce nom n'est pas d'ailleurs imaginaire. Il y a eu, dans la famille Arundel, alliée aux Surrey, des dames qui ont porté le prénom d'Élisabeth, ainsi qu'on peut s'en assurer en consultant un des nombreux *peerages* publiés dans le Royaume-Uni. Peut-être notre portrait appartenait-il à une famille anglaise qui habitait Bruxelles et qui aura quitté cette ville lors de l'entrée des Français en 1794. Un lord Arundel épousa, au commencement du XVIII^e^ siècle, une fille du baron Everard, de Liége, appelée Éléonore-Élisabeth. Cette alliance pourrait expliquer comment le portrait dont il s'agit, ayant appartenu à une famille anglaise, s'est trouvé en Belgique et justifierait notre supposition sur son origine. — ***Buste gr. nat.***

ÉCOLE ALLEMANDE. — XVIII^e^ SIÈCLE.

360. *Portrait d'homme.*

H. 81 c. — L. 69 c. — T.

Vu de face, le cou nu, gilet gris et pelisse de fourrure; le bras droit appuyé sur une console. — ***Fig. à demi-corps, gr. nat.***

ÉCOLE FRANÇAISE. — XVIIe SIÈCLE.

361. *Portrait d'homme.*

Forme ovale : H. 69 c. — L. 60 c. — T.

Jeune homme tourné vers la droite; longs cheveux noirs tombant jusque sur ses épaules; justaucorps gris à fleurs jaunes; large rabat en guipure. — *Buste gr. nat.*

Acquis en 1862, de M. Bruls, à Rome, pour la somme de 150 francs.

ERRATA

Page 126, ligne 4, au lieu de 1806, lisez 1816.
— 129, ligne 31, au lieu de *moderamini*, lisez *moderamine*.
— 133, HEMESSEN doit être placé après HEEMSKERK d'après l'ordre alphabétique.
— 161, ligne 27, au lieu de *cinquante-trois*, lisez *cinquante-quatre*.
— 180, ligne 5, au lieu de l'identité parfaite *de la Vierge*, lisez *de la figure de la Vierge*.
— 182, ligne 40, au lieu de *Hunc picturam*, lisez *Hanc picturam*.
— 213, ligne 32, au lieu de XV^e^, lisez XV^e^.
— 218, lignes 31 et 34, au lieu de *Lyvensberg*, lisez *Lyversberg*.
— 224, ligne 13, après *Anno nativitatis*, ajoutez *millesimo*.
— 260, ligne 18, au lieu de *Flémale*, lisez *Flémalle*.
— 260, ligne 34, au lieu de 1793, lisez 1794.
— 267, ligne 18, au lieu de 1643, lisez 1631.
— 284, ligne 15, au lieu de 1816, lisez 1815.
— 287, ligne 13, au lieu de *Kuyp*, lisez *Cuyp*.
— 301, ligne 15, au lieu de 1556, lisez 1566.
— 301, ligne 16, au lieu de *a pu ajouter*, lisez *a pu peindre*.
— 342, ligne 25, au lieu de *François Mieris*, lisez *François Van Mieris*.
— 349, ligne 14, au lieu de *Van den Velde*, lisez *Van de Velde*.
— 353, lignes 8 et 23, au lieu de 1592, lisez 1590.
— 354, ligne 23, au lieu de 1571, lisez 1570 ou 1571.
— 388, ligne 29, au lieu de INE., lisez INF.
— 388, ligne 32, au lieu de *Van den Velde*, lisez *Van de Velde*.
— 390, ligne 7, au lieu de *Van den Velde*, lisez *Van de Velde*.
— 397, ligne 2, ajoutez (École hollandaise).
— 398, ligne 20, au lieu de *fils*, lisez *frère*.
— 398, ligne 22, au lieu de *petit-fils*, lisez *neveu*.
— 398, ligne 34, au lieu de *Schoewardts*, lisez *Schoevaerdts*.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 1
Notice historique. 1
Anciennes écoles (XIVe—XVIe siècles). 106
— Maîtres inconnus 173
Écoles modernes (XVIe—XVIIe siècles) 229
— Maîtres inconnus 435
Errata 441

46 B91b 1864
Catalogue descriptif et historique
Fine Arts Library
AXR3579
3 2044 033 784 380